SECESSION

Hermann Bahr

HERMANN BAHR

SECESSION

»Die Hauptsache ist, dass man eine Seele habe, die das Wahre liebt und die es aufnimmt, wo sie es findet.« *Goethe*

»A truth in art is that whose contradictory is also true.« *Wilde*

ZWEITE AUFLAGE.

WIENER VERLAG
(BUCHHANDLUNG L. ROSNER, SEP.-CTO.)
1900.

MEISTER OLBRICH

IN FROHER BEWUNDERUNG

Sie werden sich gar nicht mehr erinnern, lieber Olbrich, wie wir zwei uns kennen gelernt haben. Sie richteten damals gerade das Haus der Gartenbaugesellschaft für die erste Ausstellung der „Vereinigung" her; da kam ich hin, ein paar Tage vor der Eröffnung. Es war die wunderbare Zeit im März, wo es noch kahl und kalt ist, aber man glaubt doch schon den Frühling an der Erde pochen zu hören und wird von einer süssen Unruhe, einer bangen Hast auf die Gasse gejagt, um nur ja das Glück nicht zu versäumen. In solchem gelinden Fieber wäre ich lieber fort und fort bis an das Ende der Welt gerannt, statt den dumpfen Ort zu betreten, wo gesägt und genagelt und gehämmert wurde und man in wilder Eile fertigzuwerden fast verzweifelte. Mitten unter diesem Gewirre und Gewühle von schreienden und jammernden Leuten erblickte ich Sie stehen, den Hut auf dem Kopfe und einen zierlichen Stock oder eigentlich ein leichtes Stäbchen, das Sie spielend drehten, in der Hand, und Sie schienen eher auf einem Maskenballe zu sein, Abenteuer erwartend. Auf jede Frage hatten Sie eine Antwort, zu jeder

Bitte einen Rath, für jede Klage einen Trost bereit und seelenvergnügt theilten Sie in der besten Laune Ihre Befehle aus. Wenn es hiess, es müsse verschoben werden, sagten Sie: „Es wird schon eröffnet werden!" Wenn man verzagte, sagten Sie: „Aber Alles wird fertig!" Wenn man tobte, sagten Sie: „Nur keine Aufregung, Kinder!" Dabei hatten Sie einen so ruhigen und sicheren Spott in Ihren lustigen Augen, dass die Leute es Ihnen wirklich glaubten und sich beschwichtigen und wieder ermuthigen liessen. Ich aber dachte mir, verwundert: „Schau, da ist einmal ein Mann; dem kann nichts geschehen." Und so reichten wir uns die Hände und plauschten ein wenig und dann empfahl ich mich von Ihnen, der gelassen im Staube stand und sein Stäbchen drehte.

Seitdem sind wir uns ja manchmal begegnet und jedes Mal habe ich mir wieder denken müssen: „Ein Mann, dem man Alles zutrauen kann!" Wenn man mir morgen erzählen würde, der Sultan habe Sie zum General ernannt und mit einer Armee gegen die Perser geschickt, so würde ich mich gar nicht wundern und gar nicht zweifeln, dass Sie sich gewiss auch im Kriege durch eine höchst eigene und persönliche Art des Com mandos auszeichnen werden. Ihr eigentliches Wesen scheint es mir zu sein, dass Sie jeder Lage gewachsen sind, dass Sie immer gerade die Kraft haben, die die Verhältnisse von Ihnen verlangen, dass Sie eben, Goetheisch zu reden, eine complete Natur sind. Wie Sie dann das Haus der Secession gebaut haben, was haben Sie sich da nicht Alles von unseren Idioten anhören müssen! Ein Anderer wäre wohl ängstlich oder doch ungeduldig geworden. Sie haben es lächelnd abgeschüttelt. Und

man muss Sie gar sehen, wie Sie bei Einrichtungen mit den Leuten, besonders wenn es Frauen sind, zu reden wissen, die darauf schwören, dass ihnen ihr Wille geschieht, während Sie doch nichts thun, als was Sie von Anfang an gewollt haben. Dies ist mir immer ein Schauspiel des feinsten Vergnügens gewesen. Sie wissen eben, was Sie wollen, und sind sicher, dass es das Rechte ist. Das gibt Ihnen eine solche Macht, dass Sie Menschen und Dinge, fast wie ein Zauberer, bändigen und beherrschen . . . . .

Und erinnern Sie sich, wie wir voriges Jahr in St. Veit auf der Höhe standen? Es war im Herbst, Sie steckten den Platz für mein Haus ab. Tief unten liegt die Stadt in Dampf und Dunst, rings rauscht es aus Gärten, hier ist Alles rein und frei. Und wir standen und blickten bis zu den ungrischen Bergen hin und tauschten in der stillen Stunde Wünsche und Hoffnungen und Sorgen aus. Von der Zukunft der Kunst in unserem Vaterlande war die Rede und wie man die Jugend vor den Verirrungen behüten könnte. Und ich höre Sie heute noch, wie Sie mit Ihrer festen und heiteren Stimme sagten: „Stil! Englisch! Secession! Was sind das für alberne Worte! Jeder soll machen, was er fühlt, wie er's eben fühlt — mit der Zeit wird sich's dann schon zeigen, was er wert ist!"

Und dann sind Sie uns nach Darmstadt fortgegangen. Wen soll man mehr beneiden, Sie um den Fürsten, der es Ihnen gewährt, frei und im Grossen und ins Weite zu wirken, oder den Fürsten um Sie, der den Namen des Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein in der Geschichte befestigen wird? Als Benvenuto Cellini nach Frankreich an den Hof kam, sagte der

König mit lauter Stimme: „Wahrlich, in Dir habe ich einen Mann nach meinem Herzen gefunden!" Und er rief die Schatzmeister und befahl, ihm zu geben, was er verlangte, der Aufwand möchte so gross sein, als er nur wollte. Dann schlug er ihm, erzählt Cellini, mit der Hand auf die Schulter und sagte: „Mon ami," (das heisst: mein Freund) „ich weiss nicht, wer das grösste Vergnügen haben mag, ein Fürst, der einen Mann nach seinem Herzen gefunden hat, oder ein Künstler, der einen Fürsten findet, von dem er alle Bequemlichkeit erwarten kann, seine grossen und schönen Gedanken auszuführen." Ist das nicht, lieber Olbrich, ist das nicht ganz Ihre Geschichte?

Und nun nehmen Sie, bitte, zur Erinnerung dieses Buch hin, das lustig von manchen Siegen erzählt, die wir gewonnen haben.

Ostern 1900.

KÜNSTLERHAUS 1896.

Den Weg ins Künstlerhaus zu machen, kann man jetzt dem Kenner nicht rathen. Er wird da wenig Erfreuliches und viel Ärger finden. Die ganze Ausstellung wendet sich wohl auch gar nicht an ihn, sie will sich lieber an den Käufer wenden, dieser ist ihr wichtiger. Im Herbst lassen sich ja hie und da wohlhabende Wiener noch am ehesten überreden, so gegen Weihnachten, dass es eine patriotische Pflicht ist, für die Kunst etwas zu thun, und entschließen sich wirklich, ein Bild von Gisela oder Friedländer zu kaufen. Sie müssen nur sicher sein, dass es nach Format, Ton und Inhalt ihre Wohnung nicht stört und eine nette Sache ist, an die man sich bald gewöhnt. In Wien wird von einem Bilde verlangt, dass es zu allen Möbeln passen, nur nicht auffallen und, wenn man es nach dem Essen betrachtet, einen unbedenklichen und hübschen Eindruck machen soll. Darüber entrüsten sich von Zeit zu Zeit einige junge Maler und möchten gern trotzen, aber sie sehen bald ein, dass man die Wiener nicht ändern kann; und einer nach dem anderen muss seinen Hoffnungen entsagen und Frieden machen, wenn er nicht noch zur rechten Zeit fortgeht. Es scheint in der That, dass man die Wiener wirklich nicht ändern kann. Es hat sich

wenigstens gezeigt, dass alle redlichen Versuche im Künstlerhaus nichts gewirkt haben. Alle künstlerischen Bemühungen sind in der Genossenschaft nur Episoden, sie treten als heftige Krisen auf und gehen wie ein hitziges Fieber vorüber. Man macht etwas Lärm, aber dann wendet man sich wieder zum Geschäft hin, und schließlich wird Herr Felix wieder zum Vorstand gewählt. Das Geschäft, das Geschäft! Das ist das einzige, was man im Künstlerhause ernst nimmt. Was nicht Geschäft ist, gilt als G'schnas, besonders die Kunst; dafür ist das Fest im Fasching da. Wer kann noch hoffen, dass es jemals anders wird? Hörmann hat sich todt geärgert, Engelhart hat sich heiser geschrien, ich habe mich müde geschrieben und schließlich — schließlich hat man jetzt Herrn Felix, diesen Lackierer finanzieller Weiblichkeiten, wieder zum Vorstand gewählt! Nun, das Künstlerhaus ist eben eine Markthalle, ein Bazar; mögen da die Händler ihre Waren ausbreiten! Um der alten Kunst der Malerei zu dienen, wird man in Österreich auf andere Mittel sinnen müssen. Es wird nicht anders gehen, als dass sich endlich einige Kunstfreunde vereinigen, irgendwo in der Stadt ein paar helle Säle mieten und dort in kleinen, intimen Ausstellungen, von sechs zu sechs Wochen, die Wiener sehen lassen, was in Europa künstlerisch vorgeht. In Berlin ist es ja auch so gewesen. Dort hat auch ein einziger Mann, der verstorbene Gurlitt, in seiner Bude in der Behrenstraße die ganze Bewegung angefangen, die dann doch emporgekommen und durchgedrungen ist. Dieses Beispiel mögen sich die Wiener Kunstfreunde vorhalten. Vom Künstlerhaus sollen sie nichts mehr erwarten, das müssen sie den Geschäftsleuten räumen.

Wenn Jahrmarkt ist, schließt man auf dem Dorf den Trödel mit ein paar Stangen ein und zieht Fahnen und Wimpel auf, damit es besser aussieht. Damit es besser aussieht, stellt man im Künstlerhaus unter den Trödel ein paar Werke hin, die künstlerisch sind oder doch so thun sollen. Auf diese Weise könnte es einer klugen Leitung gelingen, das Handelsinteresse mit den Wünschen der Kenner auszusöhnen. Man ließe sich den Lärm der Lieferanten ja am Ende gefallen, wenn nur doch, zur Ehre des Hauses, auch einige Künstler da wären; den Glanz eines Gemäldes von Klinger oder Whistler im seligen Auge, würde man ohne Erbitterung auf Kinzel und Zewy blicken. Aber nun sollen, so weit sind wir schon, unsere Klinger und Whistler sollen jetzt Munkacsy und Brozik sein! Nun, Munkacsy ist gewiss einmal etwas gewesen; seine warme Natur hat gern die Töne des Zimmers nachklingen lassen und auch später, als er schon in die Theatermalerei der großen „Maschinen" gerathen war, an das „religiöse Prunkstück, die Galavorstellung vor Gott dem Vater", wie Muther gesagt hat, haben doch Feinheiten immer noch an einen Künstler erinnert. Aber sein letztes Bild, „Ecce homo", ist nur eine unkräftige, müde und triste Copie des „Christus vor Pilatus", der man es ansieht, dass er jetzt selbst nicht mehr daran glaubt und seine Hand schwer herabgesunken ist. Und gar Brozik! Dieser exacte und gescheite Mann ist stets ein trauriger Anblick gewesen, weil er seine kleine Kraft von einem Manager zu Aufgaben missbrauchen ließ, welchen sie nicht gewachsen war. Gibt er sich manchmal stillen Stimmungen redlich hin, man sehe die „Schnitter" oder den „Dorftratsch", so ist ihm manches hübsche, freilich meistens eher poetische als

malerische Bild gelungen. Aber er will sich durchaus zur großen Historie zwingen. Man kennt die Malerei, die vor fünfzig Jahren von Belgien gekommen ist. Geht man im Brüsseler Museum, so kann man ihre Anfänge, ihre Vollendungen betrachten. Sie wirken auf den heutigen Geschmack nicht mehr, der im Gemälde weder Gedanken noch Erzählungen sucht, sondern nur die Musik der Farbe hören will. Sieht man sie unbefangen an, so wird man sich doch ihrer Macht nicht entziehen können: sie haben eine politische Leidenschaft, die unwiderstehlich ist; es wird einem, als würde man eine Rede von Kossuth lesen. Es ist nicht das Bild, das wirkt, aber hinter ihm fühlen wir einen Mann von solcher Ekstase, dass wir ihn beneiden. Wir fühlen: wenn auch uns diese alte Historie nichts mehr zu sagen hat, jenem Maler muss sie doch sehr viel gesagt haben; er hat sie mit zorniger Seele, ja mit den höchsten Begierden seines Gemüthes gemalt. Das ist es, was Brozik fehlt. Ihm merkt man es immer gleich an, dass ihm alle diese lauten und gewaltsamen Historien doch nichts sind; er hat selber keine Beziehungen zu ihnen, er stellt sie bloß auf, weil es der Manager will. Er thut es mit Fleiß, ja Gelehrsamkeit, nicht ohne Geschmack und einen gewissen Tapezierersinn für Faltenwürfe, und man kann eigentlich gar nichts einwenden, als dass eben alle diese schönen Sachen noch immer keinen Maler geben — die kann am Ende der Herr Wachtel vom Raimundtheater auch.

Zum Troste sucht man dann unsere paar Talente auf und sieht sich nach Engelhart, Goltz, Delug, Lenz und Krämer um. Goltz und Engelhart fehlen, die anderen sind mit unansehnlichen Proben da. Vor der Collection

der Herrn Carl Heffner mag man eine Zeit verweilen, eines Deutschen, der lange in England, dann in Italien gelebt hat, in guten Schulen manches profitierend. Er hat eine wunderliche, ein bisschen gezierte, recht englische Manier, feine und elegante Stimmungen etwas preciös auszudrücken; er scheint beim Malen niemals die Handschuhe auszuziehen. Noch länger, noch lieber wird man in dem Saal verbleiben, der die vierundzwanzig Arbeiten von Dettmann enthält: hier ist man doch in der Gegenwart. Um alle Dinge der heutigen Malerei hat sich dieser behende Berliner bemüht, nicht umsonst hat er Raffaelli, Besnard und Ludwig von Hofmann gesehen, von jedem ist an ihm etwas hängen geblieben. Er möchte alles, was in den letzten fünf Jahren die Malerei sich vorgenommen hat. Schade, dass er es leider doch immer nur möchte.

UNSERE SECESSION.

In der letzten Versammlung der Wiener Künstler ist es zu einer hässlichen Scene gekommen. Man hat gelärmt, man hat geschrien, es fehlte nicht viel und man wäre thätlich geworden. Am Ende sind die „Jungen“, durch die rüde Art des Herrn Felix beleidigt, protestierend abgezogen. Es heißt nun, dass sie gesonnen sind, auszutreten. Sie haben ja schon vor ein paar Monaten eine „Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs“ begründet. Aber diese war damals nur als ein neuer Club in der alten Genossenschaft gedacht. Sie hatten gar nicht vor, sich von ihr zu trennen, sondern es sollten bloß einige Leute, die sich durch eine gewisse Modernität und mehr noch durch ihren künstlerischen Ernst verbunden fühlten, eine besondere Abtheilung, sozusagen ihr kleines Comité für sich bilden. Das war der erste Plan. Dieser gute Vorsatz, Streit zu vermeiden und, wenn man sich schon entfremdet hatte, doch einen loyalen Frieden zu halten, ist nun durch die Gehässigkeiten der herrschenden Partei vereitelt worden. Es ist kaum zu denken, dass die Jungen nach den Scenen von neulich noch länger in der Genossenschaft bleiben. Sie können es mit dem besten Willen nicht mehr. Sie sind ohnedies geduldiger gewesen,

als es die Jugend zu sein pflegt, und eigentlich sogar (diesen Tadel darf man ihnen nicht verschweigen) geduldiger, als man es in einem Kampf um seine Rechte sein darf. Was haben sie sich nicht alles gefallen lassen! Von einem Jahr auf das andere haben sie umsonst gehofft, und mit Versprechungen, die niemals gehalten wurden, hat man sie wie lästige Gläubiger hingezogen. Sie sind schon höchst lächerlich gewesen. Aber auch die Wiener Gemüthlichkeit muss einmal ein Ende haben.

Treten sie nun aus, so muss ihre „Vereinigung“ anders werden, als sie damals geplant war. Sie wird nicht mehr ein Club in der Genossenschaft sein, sondern selbst eine neue Genossenschaft neben der alten, die Genossenschaft der Jugend. So hätten wir denn endlich auch, hat man ausgerufen, so hätten wir denn nun auch unsere Secession! Natürlich, sagen die Leute, wir müssen ja alles nachmachen — und natürlich immer zu spät, wenn die anderen es sich längst schon wieder anders überlegt haben! So wird gesprochen, weil die Leute meinen, unsere Secession sei dasselbe, was die Pariser oder Münchener gewesen ist. Es ist an der Zeit, ihnen zu zeigen, dass sie dies nicht ist. Sie hat mit der Pariser und Münchener Secession nur den äußeren Vorgang gemein, dass sich ein paar „Junge“ von der Gesellschaft der „Alten“ lossagen. Aber ihre Motive sind andere, der Sinn des ganzen Unternehmens ist anders. Darüber muss man sich klar sein, um es vor Ungerechtigkeiten, sich selbst vor Enttäuschungen zu bewahren.

In Paris und in München ist es der Sinn der Secessionen gewesen, einer neuen Kunst zu ihrem Rechte zu verhelfen, das ihr, wie die „Jungen“ behaupteten, von den „Alten“ verweigert wurde. Also ein Streit in der

Kunst um die bessere Form. Je nach seiner Ästhetik konnte man sagen: ein Kampf der Moderne gegen die Tradition; oder bescheidener: ein Kampf um eine neue Technik; oder sogar, wenn man die Neuerungen nicht billigte: ein Versuch, die heutige Mode gegen das ewige Gesetz auszuspielen. Aber immer ein Streit in der Kunst. Beide Gegner wollten dasselbe: der Schönheit dienen; nur über die Mittel konnten sie sich nicht verständigen. Beide riefen nach der Kunst, nur jeder mit anderen Worten. Künstler standen gegen Künstler. Es war ein Kampf der Schulen, der Doctrinen, der Temperamente oder wie man es nennen will. Um diese handelt es sich bei uns gar nicht. Bei uns wird nicht für oder gegen die Tradition gestritten, wir haben ja gar keine. Es wird nicht zwischen der alten und einer neuen Kunst, nicht um irgend eine Veränderung in der Kunst gestritten. Es wird um die Kunst selbst gestritten. Die „Vereinigung" wirft der „Genossenschaft" nicht vor: Du bist für das „Alte", und sie ruft ihr nicht zu: Werde „modern". Nein, sie sagt ihr bloß: Ihr seid Fabrikanten, wir wollen Maler sein! Das ist der ganze Streit. Geschäft oder Kunst, das ist die Frage unserer Secession. Sollen die Wiener Maler Industrielle bleiben, oder ist es ihnen erlaubt, Künstler zu werden? Wer der Meinung ist, dass Bilder Waren sind wie Hosen oder Cigarren, der bleibe in der „Genossenschaft". Wer malend oder zeichnend die Gestalten seiner Seele offenbaren will, der wird zur „Vereinigung" gehen. Nicht um eine Ästhetik, sondern zwischen zwei Gesinnungen ist der Streit: zwischen der geschäftlichen und der künstlerischen Gesinnung. Auf der einen Seite müssen alle Künstler stehen, „alt" oder „neu"; auf der anderen steht jeder Herr Felix.

Wir sollten eigentlich froh sein, dass wir den Herrn Felix haben. Er ist das beste Exemplar seiner Gattung. Wen er nicht abschreckt, der ist überhaupt nicht zu heilen. Schindler pflegte von ihm zu sagen: „Ich weiß nicht, was Rafael ohne Hände geworden wäre, aber das weiß ich, dass der Felix ohne Maul kein Maler geworden wäre!“ Er glaubt in der That, es komme in der Malerei bloß aufs Reden an. Der beste Weinreisende müsste nach seiner Ästhetik der größte Maler sein. Es ist lustig, mit seinen Freunden, die ihn vertheidigen, über ihn zu sprechen. Ich frage sie gern: „Sagen Sie mir nur, aber ehrlich, ist es denn möglich, halten Sie denn den Felix wirklich für einen Maler?“ Da lacht jeder und antwortet mir stets: „Aber ich bitte Sie, woher denn? Das wissen wir alle, dass er kein Maler ist, er kann ja nicht malen, aber sie sollten ihn nur einmal hören, wie er mit den Leuten zu reden weiß, er redet ihnen alles ein: der ist geriebener als der schlaueste Händler!“ So sagen seine Freunde. Das heißt auf deutsch: an der Spitze der Genossenschaft steht ein Mann, der selbst nicht malen kann, und auch gar keine Ahnung hat, was ein Künstler empfinden mag, aber allerdings Qualitäten hat, die ihn zu einem unvergleichlichen Maquignon befähigen würden. Also der richtige Präsident dieser Gesellschaft, das muss man ja zugeben.

Gegen ihn treten nun alle auf, die Künstler sein wollen und nicht Speculanten in Malerei. Das ist der Sinn der ganzen Empörung. Es handelt sich nicht um die „Moderne“, es handelt sich überhaupt um keine „Richtung“; es handelt sich bloß darum, dass einige junge Leute sich entschlossen haben, als Künstler zu wirken, nicht als Handelsleute. Darum ist es zunächst auch gleichgiltig, ob sie viel können oder vielleicht etwas weniger können, als sie sich

zutrauen. Ich habe sagen hören: „In Paris hat die Secession halt den Puvis und in München den Stuck gehabt, aber der Moll ist doch kein Stuck und selbst der Engelhart ist noch kein Puvis!“ Aber das bilden sie sich ja auch gar nicht ein. Sie wollen nur eine Stätte zur Pflege der reinen Gesinnung schaffen. Wenn ihnen das gelingt, ist es sehr viel, weil die „gescheiten Leute“ doch immer behauptet haben, dass das in Wien nicht möglich sei. Nun werden wir sehen. Wer künstlerisch denkt oder fühlt, gibt ihnen seine besten Wünsche mit.

VER SACRUM.

Immer wird mir eine Scene unvergesslich bleiben. Es ist jetzt fünf Jahre her, ich hatte damals in der „Deutschen Zeitung" über das Elend unserer Kunst geklagt; an leiser Zustimmung fehlte es mir nicht, die sich freilich noch nicht unter die Leute traute. Da läutet es eines Tages bei mir, ich gehe öffnen und sehe vor der Thüre einen ungeduldigen Officier, den ich nicht kenne. Der Hauptmann, eine vehemente Natur von einer strengen und fast drohenden Art, mit unwirschen Geberden, tritt ein, bestürmt mich gleich mit heftigen Reden und nun erfahre ich erst, dass er Theodor v. Hörmann ist, unser tapferer Hörmann, der uns seitdem entrissen worden ist. Er setzt sich zu mir, und während er zornig, ungestüm mit den großen Händen fuchtelnd und seine trübe Stimme heiser schreiend, die Genossenschaft schmäht, kann ich ihn betrachten: es ist etwas Wildes, Raufendes in seiner Weise, das doch mit seinen guten und herzlichen Augen nicht stimmt, und seine finstere, verfurchte Miene hat eine unbeschreibliche Müdigkeit und Trauer. Er steht auf und geht im Zimmer auf und ab, immer heftiger, erzählend, was er zu leiden hat, wie sie ihn hassen, die im Künstlerhaus, und dass ihnen nichts zu schlecht und zu gemein

ist, um ihn zu kränken und zu bedrängen. Es thut mir wehe, den Schmerz des starken Mannes anzusehen. Ich frage endlich: „Aber was haben Sie den Leuten denn eigentlich gethan, dass sie Sie so hassen?" Da lacht er höhnisch und grell auf: „Gethan? Ich denen? Haha! Ich möchte halt ein Künstler sein — ja, ich bin so frech! Und das verzeihen einem die nie! Da lassen sie alle Hunde auf Einen los!" Dies werde ich nie vergessen. Ich höre noch seine tragische Stimme, ich sehe ihn in seinem großen Zorne noch vor mir. Er stand da wie ein verfluchender Prophet. Damals fühlte ich den Tod schon hinter ihm; er hatte zu viel Hass auf sich geladen, da musste er niedersinken. An der Niedertracht seiner Feinde ist er gestorben.

Damals habe ich begreifen gelernt, was die Pflicht unserer jungen Maler in Wien ist, und dass ihre „Secession" eine ganz andere sein muss als die Münchener oder Pariser.

In München und Paris ist es der Sinn der Secessionen gewesen, neben die „alte" Kunst eine „neue" Kunst zu stellen. Das Ganze war also ein Streit in der Kunst um die bessere Form. Einigen Jünglingen genügte die Tradition nicht mehr, sie wollten es einmal anders versuchen: auf ihre Art; mit ihren Augen wollten sie die Welt ansehen dürfen und davon nach ihrem Gefühle erzählen. Den Alten gefiel das nicht, sie ließen keine neue Technik zu, sie wurden böse. Aber es blieb doch immer ein Streit in der Kunst. Beide Gegner wollten ja zuletzt doch dasselbe: der Schönheit dienen; nur über die Mittel konnten sie sich nicht verständigen. Beide riefen nach der Kunst, nur jeder mit anderen Worten, jeder in seiner Sprache. Künstler standen gegen Künstler; es war ein Streit der Schulen, der Doctrinen, der Tem-

peramente, oder wie man es nennen will. Das ist doch bei uns nicht so.

Nein, bei uns ist es anders. Bei uns wird nicht für und gegen die Tradition gestritten, wir haben ja gar keine. Es wird nicht zwischen der alten Kunst, die es ja bei uns gar nicht gibt, und einer neuen gestritten. Es wird nicht um irgend eine Entwickelung oder Veränderung in der Kunst, sondern um die Kunst selbst gestritten, um das Recht, künstlerisch zu schaffen. Das ist es. Unsere Secession ist kein Streit neuer Künstler gegen die alten, sondern sie ist die Erhebung der Künstler gegen die Hausierer, die sich für Künstler ausgeben und ein geschäftliches Interesse haben, keine Kunst aufkommen zu lassen. Die „Vereinigung“ wirft der „Genossenschaft“ nicht vor: Du bist für das „Alte“, und sie fordert sie nicht auf; Werde „modern“! Nein, sie sagt ihr bloß: Ihr seid Fabrikanten, wir wollen Maler sein! Das ist der Streit: Geschäft oder Kunst, das ist die Frage unserer Secession. Sollen die Wiener Maler verurtheilt sein, kleine Industrielle zu bleiben, oder dürfen sie es versuchen, Künstler zu werden? Wer der alten Wiener Meinung ist, dass Bilder Waren sind wie Hosen oder Strümpfe, die man nach der Bestellung der Käufer anzufertigen hat, der bleibe bei der „Genossenschaft“. Wer malend oder zeichnend das Geheimnis seiner Seele in Gestalten offenbaren will, der ist schon bei der „Vereinigung“. Nicht um eine Ästhetik, sondern zwischen zwei Gesinnungen wird hier gestritten: ob bei uns die geschäftliche Gesinnung herrschen soll, oder ob es endlich erlaubt wird, nach einer künstlerischen Gesinnung zu leben. Dieses Recht will die „Vereinigung“ für die Maler erstreiten: das Recht, Künstler sein zu dürfen.

Unsere Secession ist also ein agitatorischer Verein. So muss sie sich die Agitatoren zum Vorbilde nehmen, die bei uns etwas durchgesetzt haben. Betrachtet sie diese, so wird sie finden, dass man von ihnen drei Maximen lernen kann. Die erste ist: Wer in Wien agitatorisch etwas erreichen will, darf sich nicht fürchten, lächerlich zu werden. Alle Personen, die bei uns am Ende triumphiert haben, und alle Sachen, die bei uns zur Macht gekommen sind, sind zuerst jahrelang lächerlich gewesen. Anders scheint es in Wien nicht zu gehen. Die zweite Maxime ist: Man muss verstehen, sich verhasst zu machen. Der Wiener hat nur vor Leuten Respect, die ihm eigentlich zuwider sind. Nur durch den Hass kommt man bei uns zur Gewalt. Die dritte ist: Man darf sich nicht beschwichtigen lassen. Der Wiener hat die Gewohnheit, wenn man etwas von ihm fordert, einem die Hälfte anzubieten. Gibt man sich mit ihr zufrieden, so nimmt er sie einem nach einiger Zeit wieder weg. Ist man aber trotzig und lässt nicht nach, so wird es ihm ungemüthlich und er gesteht dann mehr zu, als man verlangt hat. Alles oder nichts, muss die Parole sein.

Die Wiener Maler werden zu zeigen haben, ob sie es verstehen, Agitatoren zu sein: Das ist der Sinn unserer Secession. Sind sie es, dann kann es ihnen nicht fehlen. Dann wird eine schöne Zeit kommen, eine Zeit der Ruhe und der reinen Kunst, die keine Agitatoren mehr braucht: Dies ist das große Ziel.

ERSTE KUNSTAUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS

IN DER GARTENBAUGESELLSCHAFT AM PARKRING

So eine Ausstellung haben wir noch nicht gesehen. Eine Ausstellung, in der es kein schlechtes Bild gibt, Eine Ausstellung in Wien, die ein Resumé der ganzen modernen Malerei ist! Eine Ausstellung, die zeigt, dass wir in Österreich Leute haben, die neben die besten Europäer treten und sich mit ihnen messen dürfen! Ein Wunder! Und dabei ein sehr guter Spass: denn es zeigt sich, dass man mit der Kunst, mit der reinen Kunst in Wien ein Geschäft machen kann. Dies muss den Mercantilisten von der Genossenschaft entsetzlich sein. Ein Geschäft, Herr Felix! denken Sie nur: ein Geschäft! Die Wiener, Ihre Wiener, Herr Felix, die Sie so gut zu kennen glauben, kommen in Haufen und kaufen, kaufen Kunstwerke, kaufen Khnopff, Herr Felix!

Es ist eine Lust, das Publicum zu sehen! Da hat es immer geheißen: ihr seid Narren, ihr kennt die Wiener nicht, die Wiener wollen von der Kunst nichts wissen. Und nun zeigt es sich, dass diese Wiener reif sind! Wie furchtbar ist an ihnen gesündigt worden! Aber ihr reines Gefühl ist lebendig geblieben. Geben wir ihm die Erziehung, die es verlangt, und wir brauchen uns in ein paar Jahren vor keiner Stadt der Welt mehr zu schämen.

Erziehung, ein bisschen Erziehung! Dieses Publicum ist so gut, seine Empfindung ist so rein: helfen wir ihr nur ein bisschen nach! Ich würde den Künstlern rathen, ein paar aus ihrer Mitte als „Führer des Publicums" zu bestellen. Diese sollten nicht etwa Vorträge über die Bilder halten, sondern als Begleiter mitgehen und bereit sein, auf die Fragen, die die Leute stellen, zu antworten. Wie ich mir das denke, will ich an einigen Beispielen aus meiner Erfahrung zeigen. Ich habe mir notiert, welche Bedenken die Leute haben und wie man mit ihnen reden muss, um sie das, was der Künstler will, selber entdecken zu lassen.

Im zweiten Saal ist ein Porträt von Besnard. Die Leute haben gehört, dass Besnard in Frankreich sehr berühmt ist und dass er eine neue monumentale Malerei geschaffen haben soll. Nun sehen sie dieses Porträt und finden: „Das ist ja eigentlich gar nicht modern!" Warum denn nicht? „Nun, die Modernen sind doch gerade die, die die Dinge aus der künstlichen Beleuchtung des Ateliers weg in ihr natürliches Licht, ins Freie stellen. Ein modernes Bild erkennt man doch daran, dass die Sachen in der Sonne stehen, nicht?" Darauf sage ich: Ja und nein. Es ist wahr, dass die modernen Maler die künstliche Beleuchtung des Ateliers verlassen haben. Damit hat's angefangen: sie sind in die Sonne gegangen. Aber warum denn? Um die Dinge in dem Lichte zu zeigen, das sie im Leben haben, in ihrem natürlichen Lichte. Nun sehen wir uns an, was der Besnard hier hat malen wollen. „Eine Frau in großer Toilette, offenbar eine sehr elegante Frau." Ja, also was man eine Mondäne oder eine Dame nennt. Nun, was ist das natürliche Licht, in dem eine Dame lebt? „Das ist verschieden; wenn sie

spazieren geht —." Ah, pardon, wenn sie spazieren geht, hat sie keine große Toilette an, sondern ein einfaches Kleid, und wenn sie statt einer großen Toilette nur ein einfaches Kleid an hat, ist sie ja eigentlich keine „Dame" mehr. Will ich sie als Dame malen, so muss ich sie in der großen Toilette malen. Was ist nun das „natürliche Licht" für die große Toilette einer Dame? Doch die künstlichen Beleuchtungen unserer Feste, nicht? Denkt die Schneiderin an die Sonne? Nein, sondern an das Gas und an das elektrische Licht oder an das Feuer vom Kamin. Eine große Toilette in der Sonne malen heißt sie denaturieren. Eine Dame ohne große Toilette heißt sie incognito malen. Wollen Sie ein Porträt einer „Dame", so muss sie in großer Toilette und diese kann nur im künstlichen Licht das sein, was sie nach ihrem ganzen Wesen sein soll.

In demselben Saale ist ein Bild von Laermans. Es stellt einen Zug von Strikenden dar, die, in großer Ordnung, zum Äußersten entschlossen, um eine Fahne geschart, marschieren. Auf den ersten Blick, bevor man in die Nähe gekommen ist, wirkt das sehr. Die Leute sagen: „Ja, da ist das Furchtbare, das Drohende, das heranziehende Massen haben!" Treten Sie dann aber hin, um es genau zu sehen, so fangen sie zu lachen an. „Die einzelnen Gestalten sind ja Caricaturen. Der sieht doch wie ein Voyou aus, wie ein Strizzi, und da diese Megäre! Und dieses grausliche Kind! Was will denn also der Maler eigentlich? Will er die Arbeiter verhöhnen? Dazu ist doch das Ganze zu ernst. Will er aber eine ernste Wirkung, wie kann er dann solche Strizzis malen?" Haben Sie nie einen Straßenkrawall gesehen? Beobachten Sie dabei einmal die einzelnen Leute, die meisten sind komisch

oder widerlich und das Ganze wird doch eine gewisse Größe haben. Das will dieser Maler offenbar ausdrücken. Er will zeigen, dass ein Strizzi und noch ein Strizzi und noch ein Strizzi plötzlich nicht mehr hundert Strizzis geben, sondern wenn sie unter einer Fahne marschieren, das heißt, wenn sie einer Idee folgen, auf einmal etwas ganz Anderes werden, etwas Neues, etwas, das schön und groß ist. Er sagt also: Es ist bei einer Bewegung ganz gleich, wie der Einzelne ist; indem er in die Bewegung der Masse kommt, entsteht eine Schönheit von einer strengen, fast heiligen Art, die wie ein wunderbarer Glanz auf jedem Einzelnen der Masse liegt, aber gleich verlischt, wenn er aus der Reihe tritt, um wieder, wie er allein ist, der alte Voyou zu sein. Das ist das Geheimnis der Masse. Sie nimmt dem Einzelnen das Meskine oder Komische ab, das er für sich hat, und viele hässliche Menschen geben, wenn sie in Leidenschaft zusammentreten, eine Schönheit. Diese hat Laermans malen wollen.

Im achten Saal, Brangwyn. Da hört man meistens: „Nein, das ist mir doch zu modern!“ Das ist komisch, wenn man weiß, dass ihn in England seine Gegner beschuldigen, zu sehr „wie ein alter Meister“ zu malen. Was ist es denn eigentlich, was Ihnen an diesen Bildern gar so modern vorkommt? „Man weiß halt nicht, was man sich dabei denken soll.“ Denken? Haben Sie Teppiche gern? Nun, was denken Sie sich bei einem Teppich? „Bei einem Teppich braucht man sich doch nichts zu denken, sondern man freut sich über den schönen Klang der Farben.“ Nun, und diese Farben, klingen die nicht auch wie tiefe, reine und unbeschreiblich milde Glocken? „Ja, das schon, aber ein Bild ist doch kein Teppich.“ Warum nicht? Wie, wenn der Maler uns mit

seinen Bildern nichts anderes als dieselbe Freude geben wollte, die uns ein schöner Teppich gibt? Er ist in Brügge geboren, wo sein Vater, ein Architekt, eine Anstalt für kirchliche Stickereien leitete. Alte Kirchengewänder, Webereien, Stickereien betrachtend, ist der Knabe aufgewachsen. Später ist er in London zu William Morris in die Schule gekommen und hat da gelernt, wie er es selber nennt: „schöne Dinge zur Verschönerung der Wohnräume schaffen“. So definiert er ein Bild: es ist ihm ein schönes Ding zur Verschönerung einer Wohnung. Ein anderes Mal hat er gesagt: a decorative square of colour which within its frame should be a pleasant ocular entertainment. Er will also gar nicht Ihnen „was zum Denken“ geben. Er will Ihnen nichts erzählen; ein Teppich „erzählt“ auch nichts. Er will Ihren Augen eine Freude machen, indem er sie etwas Schöneres sehen lässt, als sie in der Natur sehen können. „Aber warum malt er dann Figuren? Da muss man doch glauben, dass er erzählen will!“ Figuren können allerdings novellistische Zeichen sein, aber sie müssen es nicht sein; bei ihm sind sie Träger der Farben: er nimmt sie, um dem Leuchten einen Körper zu geben.

Das Größte, was man in dieser Ausstellung sehen kann, für mein Gefühl überhaupt das Größte, was die moderne Malerei geschaffen hat, sind die Sachen von Segantini. Die Leute fühlen wohl seine Kraft, aber sie finden: „er ist phantastisch.“ Was finden Sie da phantastisch? „Man weiß bei diesen Bildern eigentlich nie, ob etwas ein Mensch oder ob es ein Stück der Natur ist; eines geht in das andere über, es hören alle Unterschiede auf. Das ist unheimlich.“ Warum ist das unheimlich? Ich will Ihnen sagen, was es ist: es ist die große

Liebe, die dieser Maler hat, die alte Liebe, die die guten Heiden zur Natur haben. Das Christenthum redet immer von Liebe, aber von einer mitleidigen Liebe kleiner Menschen, die mit einer Erbsünde geboren sind, weil sie von der Natur abgefallen sind. Die große und heroische Liebe haben nur die Heiden. Diese ist, in jedem Moment zu wissen, dass man dasselbe mit allen Dingen der Natur ist. Ich und die Sonne, ich und jedes Thier, ich und der höchste Gedanke, der sich ausdenken lässt, oder das beste Gefühl, das sich empfinden lässt, sind vom Anbeginn bis zum Ende aller Zeiten immer dasselbe. Wir und alles sind das ewige Kreisen, das ewige Schwingen derselben Macht. Nur indem wir gleichsam den Kopf aus uns selbst herausstrecken und uns selber anschauen, entsteht für uns, einen Moment lang, das Bild einer von uns abgetrennten Welt, die es doch gar nicht gibt. Treten Sie an das Bild, betrachten Sie es, was sehen Sie? Punkte, Flecken, ein Flimmern, ein Schwingen, ein Chaos! Aber treten Sie weg und es entsteht eine Welt! So ist unser Leben: indem wir es anschauen, erschaffen wir es, für so lange, als wir es anschauen. Maupassant hat einmal geschrieben: Quand il fait beau comme aujourdhui, j'ai dans les veines le sang des vieux faunes lascifs et vagabonds, je ne suis plus le frère des hommes, mais le frère de tous les êtres et de toutes les choses! Das ist das Wort für Segantini: le frère de tous les êtres et de toutes les choses! Er hebt die Trennung des Menschen von der Natur auf. Der Stein, der Baum, das Thier, der Mensch und der Engel — alle sind dasselbe Wesen, alle sind das heilige Leben!

II.

(MEUNIER, KHNOPFF.)

Ich gehe noch immer mit den Leuten in der Secession herum, lasse mich fragen, antworte, frage selbst und trachte, ihnen mit dieser sokratischen Methode zu helfen. Gestehen wir es nur, wir „Recensenten“: dem Künstler haben wir ja doch nichts zu geben. An uns ist es, den Laien für den Künstler zu erziehen.

Der neunte Saal gehört dem Belgier Constantin Meunier. Es sind Pastelle und Bronzen da. Meunier ist heute ein alter Mann, an die siebzig. Es ist noch nicht lange her, dass man ihn kennt: denn seine großen Sachen hat er erst in den letzten zehn Jahren geschaffen, seit er in das „schwarze Land“, in den Borinage kam. Er hat selbst erzählt, dass die „wilde und tragische Schönheit“ dieses Lebens erst den Künstler in ihm geweckt hat. Sie will er ausdrücken.

Die Leute sagen da immer: Germinal! Ja, es ist dieselbe Welt, die wir aus dem Roman von Zola kennen. Ist sie auch auf dieselbe Art gefühlt? Betrachten wir die Bilder. Diese sind wirklich wie Illustrationen zum Germinal. Das Schreckliche, das Unmenschliche der Arbeit in den Gruben wird mit derselben Wuth geschildert. Aber betrachten wir dann die Bronzen. Ich zeige auf den Schmied oder auf den Arbeiter mit der Laterne und frage: Ist das dasselbe? Man zögert mit der Antwort nach einigem Hin und Her wird gesagt: „Nein, es sind zwar dieselben Menschen, aber anders gesehen, die Bilder haben eine revolutionäre Gesinnung, die Bronzen nicht, die Bronzen haben eigentlich gar keine Gesinnung.“ Nun

frage ich: Möchten Sie so ein Bild in Ihrem Zimmer haben? „Nein." Warum nicht? „Ich will doch nicht in einemfort an das Grausliche des modernen Lebens erinnert werden." Möchten Sie eine von den Bronzen haben? „O ja." Erinnern die denn nicht auch an das Grausliche des Lebens? Sie stellen doch dieselben Menschen dar! „Ja, aber sie sind so schön, dass man das vergisst. Man denkt gar nicht mehr daran, ob es diesen Leuten schlecht geht, sondern man bewundert ihre einfachen und großen Geberden." Jetzt frage ich: Erinnern Sie diese Bronzen an etwas, ich meine an andere Sculpturen, die man damit vergleichen könnte? Jemand hat mir neulich geantwortet: „An gewisse Sachen von unserem Strasser, zum Beispiel an den Marc Anton." Wie kann ein Schmied an den Antonius erinnern? „In der Form! Die Form hat bei beiden dieselbe Größe. Beide haben etwas Absolutes sozusagen. Man vergisst bei diesen Bronzen doch ganz, dass das Arbeiter sind; es könnten auch Sclaven sein." Das heißt wohl: sie haben etwas Antikes. „Ja, das ist es, der Maler Meunier zeigt uns eine moderne Welt; die Bronzen lassen uns dieselbe Welt so sehen, als ob sie uns nichts angehen würde, ohne Zorn, ohne Mitleid, eigentlich ohne jedes Gefühl, so dass wir jetzt erst bemerken können, wie schön sie doch ist."

Jetzt sage ich: Haben Sie einmal ein Pferd gesehen, das geschlagen wird, so dass es sich bäumt? Was empfinden Sie dabei? Was werden Sie thun? „Es wird mir weh thun, das arme Thier leiden zu sehen, und ich werde nach der Polizei rufen." Gut, nun denken Sie sich aber: Sie sind sehr weit weg, so dass Sie nicht hören können, wie die Hiebe sausen, sondern aus der Ferne nur die

wilde Bewegung des Pferdes sehen. Das Pferd wird ja in seinem Schmerz viel schöner, als es sonst ist. Ist es nicht möglich, dass Sie vor Freude über diese Schönheit gar nicht mehr an die Qualen des Thieres denken? „Ja, das ist möglich.“ Nun sehen Sie: Der Mann, dem es wehe thut, das Pferd geschlagen zu sehen, und der nach der Polizei ruft — das ist Zola, das ist der Maler Meunier. Der Mann aber, der nur die Schönheit sieht, die der ungeheure Schmerz dem Pferde gibt — das ist der Bildhauer Meunier und das ist die ganze Antike. Man fragt manchmal, warum denn Shakespeare im Othello oder im Lear so Grässliches geschildert hat. Aber bemerken Sie denn nicht, dass der Othello erst gefoltert werden muss, um zu seiner ganzen Schönheit zu kommen? „Das ist doch ein barbarischer Gedanke: sich über die Schmerzen eines Menschen zu freuen, weil er dabei schön ausschaut!“ Ich glaube gar nicht, dass das barbarisch ist. Mit unserem ganzen Mitleid können wir ja doch die Welt nicht ändern. Leidet der Othello weniger, wenn Sie weinen? Wenn Sie aber den Glauben haben, dass es der Sinn des Schicksals ist, jeden Menschen zu seiner höchsten Schönheit zu führen, dann werden Sie in Ihrer eigenen Tragödie stark sein; dann werden Sie, wie Horatio, „Stöß' und Gaben vom Geschick mit gleichem Danke nehmen“. Diesen Glauben gibt die Kunst; sie lässt uns fühlen, dass das Leid, das den Menschen trifft, zu seiner Schönheit ist. Darum sagten die Alten: οἱ κύβοι Διὸς ἀεὶ εὐπίπτουσιν. So versöhnt sie uns mit dem Leben, indem sie uns vom Schmerze befreit, und sie lehrt uns das Leben loben, weil es die ewige Schönheit ist. Daher das unbeschreibliche Glück, das uns diese Bronzen von Meunier geben. Unser Elend war, zu meinen, dass die

Schönheit selten geworden ist. Nun lernen wir wieder, dass alles schön ist. Unsere großen Lehrer sind die Künstler. Sie haben das Amt, uns die Schönheit der neuen Dinge, die im Leben der Menschen erschienen sind, fühlen zu lassen.

Im sechsten Saal sind die Sachen von Khnopff. Diese haben bei uns einen großen Erfolg. Sie wirken auf die Leute sehr. Ich erinnere mich, gehört zu haben, dass die Ahnen des Künstlers vor so vielen Jahrhunderten aus den österreichischen Ländern nach Brüssel gekommen sind. Es mag also sein, dass er, indem er malend das Tägliche, das Heutige vergessen will und tiefe Gefühle, die vielleicht Erinnerungen sind, in seiner Seele anruft, Altes aus unserer Vergangenheit berührt, das auch in uns noch wie ein Traum lebendig ist. Dies würde auch erklären, warum wir bei seinen Gestalten an unseren Hofmannsthal denken müssen und oft, wie eine von ihnen fließende Musik, ganze Sätze aus dem „Garten der Erkenntnis", ja die eigentliche Melodie dieses Tractates zu hören glauben; der fragende Jüngling, den er immer malt, ist ganz wie der Erwin.

Seine Sachen wirken auf unsere Leute sehr, aber sie wundern sich selbst und sie wissen nicht, was sie sagen sollen. Die Gescheiteren, die sich ein bisschen umgethan haben, meinen schließlich, dass er eben so male, wie Maeterlinck dichtet. Andere habe ich ein gewisses Misstrauen aussprechen hören: gegen eine Kunst, die ihre Ausdrücke nicht aus der Natur, sondern aus der Kunst nimmt, also eine Kunst nach der Kunst ist, aus zweiter Hand. Endlich wird geklagt, dass man sich seine Symbole nicht „deuten" könne; um sie zu verstehen, würde man einen „Schlüssel" haben müssen.

Das mit Maeterlinck stimmt. Khnopff malt, was Maeterlinck dichtet. Er ist ein Maler des inneren Lebens. Wie William Blake, der Painter Poet, schrieb: „Ich bin der Secretär, die Autoren sind in der Ewigkeit.“ An diese dunkle Wahrheit erinnert uns Khnopff: er scheint das Dictat geheimer Stimmen aus der Ewigkeit aufzunehmen. Maeterlinck sagt gern, dass das, was wir reden oder thun, gar nicht wichtig ist; es ist nur ein Gleichnis, unser eigentliches Leben ist hinter ihm, aber wir können es nur in Verzückungen erfassen. Dies wissen wir, wir wissen es besser, als was wir beweisen können, aber wir möchten es aussprechen können und auf dem Wege zur Sprache verlieren wir es doch immer. Das Unaussprechliche zu malen versucht Khnopff. Wir stimmen ihm zu, weil wir uns ja erinnern, er auch bei uns geschaut zu haben. Gerade das, was wir nicht aussprechen können, weil es sich nicht denken lässt, glaubt jeder einmal gesehen zu haben; daher weiß er es, sonst könnte er ja nicht leben. Wir erinnern uns, dass wir einmal abends an einem Hause vorbeigegangen sind, und da haben wir ein Gesicht gesehen; es war nur ein Moment, wir haben uns nicht umgeschaut, weil wir wissen, in der Nähe wäre es ein gemeines Gesicht und das Schöne würde verlöschen, aber wir können es nicht mehr vergessen; denn in diesem Moment haben wir das Unaussprechliche gewusst. An diese Erinnerung halten wir uns an, von ihr leben wir. Wir haben solche Angst, sie zu verlieren; dann wäre es aus. Wir machen uns selber Zeichen von ihr. Daher kommt es, dass der Mensch eine „Lieblingsfarbe“ oder eine „Lieblingsblume“ hat. Andere Blumen sind vielleicht schöner, ich bewundere sie auch, aber die gelbe Nelke ist meine Blume: wenn ich sie sehe, spüre

ich das, was mein Leben ausmacht und was ich durch meine Handlungen ausdrücken will und was ich doch niemals so sagen kann, so rein und so groß, wie es mir die gelbe Nelke sagt. Ich hege sie aber nicht nur bei mir, sondern ich stecke sie aus, damit mich andere Menschen an ihr erkennen mögen: denn die anderen Menschen, die auch die gelbe Nelke lieben, müssen aus derselben Gegend sein, wie meine Seele ist, und darum möchte ich ihnen begegnen. Ich könnte ihnen ja nichts sagen, weil die Seelen nicht reden, aber wir würden uns verneigen und uns die Nelken reichen.

Solche gelbe Nelken malt Khnopff: Dinge, bei denen er einmal die Ewigkeit gespürt hat. Seine Nelken gehören aber meistens nicht der Natur, sondern der Kunst an: es sind Säulen oder Schmuck oder Augen, die wir nicht aus dem Leben kennen, sondern von Gemälden her. Dies ist das Zeichen später Menschen, auf welchen viele lange Vergangenheiten liegen; es ist das Zeichen der Letzten, der Erben. Ihnen hat sich vor die Natur die alte Kunst der Vorfahren gestellt, diese ist für sie zu einer zweiten Natur geworden. Die großen Ereignisse in ihrem Leben, die aufweckenden Ereignisse sind nicht Berührungen der Natur. Bevor uns ein Mädchen geküsst hat, haben wir durch Sonette Verstorbener schon tausend Lippen ausgetrunken. Unsere Blumen sind Geschmeide aus Gräbern von alten Fürsten, geborstene Säulen, Farben, die seit vielen Jahren schon blass geworden sind. Das ist unser Schicksal, dass wir nur durch todte Dinge erst erfahren, was das Leben ist. Niemals hat ein Künstler das trauriger ausgesprochen als Khnopff. Bei ihm frieren wir von unserer Kälte.

Aber die Leute möchten, dass man ihnen die Säulen

und das Geschmeide und die räthselhaften Augen „deuten" soll; sie möchten den „Schlüssel". Was würden Sie sagen, wenn ich zu Ihrer Lieblingsblume einen „Schlüssel" verlangen würde? „Erklären" Sie mir, warum die gelbe Nelke Ihre Lieblingsblume ist? Darauf würden Sie mir mit Recht antworten: „Wenn ich das „erklären", wenn ich das in Worten aussprechen könnte, so würde ich ja nicht erst eine Lieblingsblume brauchen. Durch sie sage ich ja gerade das von mir aus, was ich nicht nennen kann und doch als das Eigentliche spüre, als mein Geheimnis und meinen Wert. Ich habe drei, vier Mal in meinem Leben einen Moment lang das Gefühl gehabt: jetzt gehen die Thüren zur Ewigkeit auf. Einmal durch einen Kuss, einmal vor einer theuren Leiche, einmal ganz von selbst, während ein warmer Wind gieng, und manchmal im Schlaf. Seitdem weiß ich, dass mein Leben nur ein Schatten ist und dass ich noch ein anderes Leben habe, welches das eigentliche ist. An dieses erinnert mich meine Lieblingsblume. Es gibt Farben, die mich so erinnern, und manche Linien von besonderer Art und Gerüche. Zu erklären ist da nichts. Ich spüre halt sehr viel dabei, ich spüre alles dabei."

III.

(ALEXANDER, MEHOFFER, MARTIN.)

Fünf Bilder von John W. Alexander, im zweiten Saal, regen die Leute sehr auf. Sie wissen nicht, ob sie bewundern oder sich ärgern sollen. Sie spüren doch, dass sich hier ein Künstler auf eine große, wenn auch unge-

wöhnliche Weise ausspricht. Aber sie sagen wieder, dass sie ihn nicht „verstehen". Was will er?

Alexander, ein Amerikaner, der in Paris lebt, ist ein Schüler von Whistler. Er hat zuerst in einer seltsamen grauen Manier gemalt, man wurde an die Dämpfe von Carrière erinnert. Nach und nach ist er frei geworden und er hat sich seinem Meister genähert. Man weiß von Whistler, dass er den Naturalismus hasst. Während die Naturalisten jede Erscheinung gelten lassen, ist es sein Gefühl, dass alle Geschöpfe durch ihr ganzes Leben einen reinen Ausdruck ihres Wesens suchen, den sie aber nur in einem höchsten Moment, einmal und niemals wieder, finden. Diesen Moment fasst der Künster ab, durch ihn kommt also die Natur, sozusagen, erst zu sich selbst, um wahr zu werden. Sie hat nur Intentionen, diese führt der Künstler aus. Oskar Wilde hat gesagt: „Die Natur hat ja gewiss recht gute Absichten, nur ist sie nicht imstande, sie zu erfüllen." Der Künstler ist nun der, der der Natur zu Hilfe kommt. Haben Sie nie im Sommer einen jungen Hirten begegnet und sich gedacht: den möchte ich als Pagen anziehen und neben einen Thron stellen und viele Kerzen müssten brennen? Haben Sie nie auf einem Ball empfunden: dieses Mädchen müsste lange Zöpfe haben und in einer kleinen Stadt gegen Abend hinter Blumenstöcken aus einem Fenster sehen? Haben Sie nie bemerkt, dass dieselbe Blume, die in dieser Vase so schön ist, in einer anderen Vase hässlich wird? Wie oft geschieht es, dass wir plötzlich von der Schönheit eines Menschen betroffen werden! Wir kennen ihn seit Jahren, er ist niemals schön gewesen: erst irgend ein Schmerz, irgend eine Lust oder auch ein Schatten, ein Licht bringt seine Schönheit hervor. Jahre hat er

warten müssen, sein ganzes Leben ist eine Vorbereitung auf diesen Moment. Sehen Sie sich im sechsten Saal das Bild von Kollmann an: „La dame qui passe.“ Diese räthselhafte Frau, wie sie so vorübergeht, hat eine unbeschreibliche Anmuth. Aber denken Sie sich: sie würde vor Ihnen stehen oder sitzen! Sie fühlen sogleich: dann wäre sie irgend eine Frau wie die anderen. Sie muss „vorübergehen“, um schön zu werden. Das Vorübergehen ist ihr Wesen, im Vorübergehen existiert sie erst; die anderen Momente sind für sie Pausen. So hat Whistler die Lady Archibald Campbell sich entfernend und ein letztesmal umsehend gemalt und wir können uns diese Frau nicht mehr anders denken. So hat er Carlyle sitzend gemalt, die Hand auf dem Stock, mit einem schwarzen Mantel. So hat jedes Ding seinen höchsten Moment, in dem es schön ist. Der Natur wird es schwer, ihn zu finden. Darum müssen wir die Kunst haben.

„Alexander will also die Frauen, die er malt, im höchsten Moment ihrer Schönheit darstellen, meinen Sie?“

Nein, dies meine ich nicht. Sein Thema sind gar nicht die Frauen, sie sind ihm bloß Mittel. Bemerken Sie, wie er seine Bilder nennt. Da heißt es nie: „Porträt der Frau Soundso“, sondern Sie lesen: „Eine Studie in Rosa“, „Porträt in Grau“, „Die schwarze Katze“. Im Pariser Katalog hieß es voriges Jahr: „La robe jaune“. „La robe noire“. Solche Titel sagen doch schon, dass es ihm gar nicht um diese oder jene Frau, sondern um die graue oder schwarze Farbe zu thun ist. Eine Farbe will er uns fühlen lassen, dazu wird eine passende Frau erfunden, man könnte sagen: im Charakter der Farbe. Eine Farbe ist es, die er im höchsten Momente ihrer Schönheit darstellen will. Man mache nur einmal die

Probe, indem man sich eine dieser Frauen anders gesetzt oder das Kleid anders gelegt denkt: sogleich würde der Farbe etwas zu fehlen scheinen, der Accord wäre nicht mehr voll. Man erinnere sich, dass auch Whistler seine Sachen so benennt: „Arrangement in Schwarz und Grau“, „Symphonie in Blau und Rosa“, „Variationen in Grau und Grün“, und dass er einmal gesagt hat, sich ein Publicum zu wünschen, das gar keine Gegenstände mehr, keine Figuren mehr, keinen unmalerischen Inhalt mehr verlangt, sondern glücklich ist, die Musik der Farben anzuhören. Warum wollen wir nicht lernen, Bilder anzuschauen, wie wir die Wolken am Himmel anschauen? Das ungeheuer Schöne der Wolken ist es, dass sie, indem sie sich jetzt ballen, jetzt ausstrecken und bald hell, bald entsetzlich sind, uns das Lieblichste und das Schrecklichste vernehmen lassen. Dabei kann es geschehen, dass eine Wolke einmal einem Gebirge, ein anderes Mal einem alten Gesichte gleicht. Aber werden wir deshalb von jeder Wolke eine begreifliche und nennbare Gestalt verlangen?

Im selben Saale ist noch ein Bild, das an Whistler erinnert: das Porträt von Mehoffer, einem jungen Polen. Sehen wir dieses Mädchen an, so glauben wir, seine Seele zu erkennen. Wer es recht versteht, dem wird man sagen dürfen: das Mädchen ist hier in seinem höchsten Glücke dargestellt, nämlich in einem Moment, wo es gleichsam in der Mitte der Welt steht und alles andere bloß dazu da ist, um ihm zum reinsten Ausdrucke seines Wesens zu verhelfen. Die Griechen nannten das: ἀκμὴν ἔχειν, auf dem höchsten Punkte angekommen sein. Diesen höchsten Punkt eines Wesens hat der Pole dargestellt. Wenn das Wort „classisch“ überhaupt einen Sinn haben soll, so muss es hier genannt werden.

Im sechsten Saale sind zwei Bilder von Henri Martin. Die Maler, die in dieser Manier malen, hat man Pointillisten genannt, Punktierer. In der Nähe sehen wir nämlich nichts als Punkte, gelbe Punkte, grüne Punkte, blaue Punkte. Tritt man weg, so erscheinen Gestalten: unter unseren Augen entsteht ein Bild. Nähern wir uns, verschwindet es. Wir können damit spielen: ein paar Schritte her und eine Welt ist da, ein paar Schritte hin und sie ist weg. Das befremdet uns. Aber ist es uns denn wirklich so fremd? Besinnen wir uns doch! Ist es nicht dasselbe, was wir bei jedem Schritte erleben? Bei jedem Schritte, den wir thun, erblicken wir etwas; indem wir es erblicken, entsteht es für uns erst, und indem wir es ansehen, ist es schon wieder anders geworden, als es auf den ersten Blick gewesen ist. und wir wissen, dass das, was wir sehen, kein anderer Mensch jemals gesehen hat und keiner jemals sehen wird: denn es ist unser Auge, das unsere Welt erschaffen hat, und wir wissen, dass wir selbst das, was wir jetzt sehen, niemals wieder so sehen werden: denn schon ist unser erschaffendes Auge wieder anders geworden. Darum ist es eine solche Seligkeit, nach einem Schlaf die Augen aufzuthun. Dann empfindet der Mensch, dass die Welt sein Geschöpf ist: dies alles wird eben jetzt von ihm erschaffen. Das macht das Wunderbare des Erblickens aus. Das Erblicken ist die höchste Lust des Daseins, im Erblicken wird der Mensch zum Gott: er fühlt, es ist seine eigene Welt, in der er lebt, von ihm erschaffen, nur für ihn da, mit ihm verlöschend.

Erinnern wir uns nur an diese Seligkeit des Erblickens. Dann werden wir begreifen, was „diese neueren Maler" wollen. Ich höre oft die Leute schließlich sagen: „Ja,

jetzt kenne ich mich aber gar nicht mehr aus! Ich habe doch gedacht, in der Secession einmal zu erfahren, wie die Modernen malen. Aber da malt ja jeder anders! Wer hat nun eigentlich recht? Wer ist der eigentliche Moderne?" Erinnern wir uns an die Seligkeit des Erblickens! Im Erblicken sind wir gewiss, dass das Beste, was wir haben, nur uns allein gehört. Dieses beste Eigenthum eines jeden wollen die Modernen darstellen. Die Epigonen haben an eine für alle Menschen gleiche Schönheit geglaubt. Die Modernen fühlen, dass eben das, was ein Mensch ganz allein für sich hat, was erst mit ihm geboren wird und wieder mit ihm stirbt, seine Schönheit ist; weil es ihn aber schmerzt, dass sie mit ihm sterben soll, dies macht ihn zum Künstler, damit etwas von ihm übrig bleibe, etwas von seiner Welt.

Seine Welt zeige der Künstler: die Schönheit, die mit ihm geboren wird, die niemals noch war, die niemals mehr sein wird!

Das ist es, was unsere jungen Maler wollen.

IV.

(KUNSTGEWERBE.)

Im vierten Saal sind die Bronzen von Vallgreen, Bucheinbände von Van de Velde, Schalen in Silber von Bafiier, in Holz von Carabin und die Sachen von Charpentier, Zinnkrüge, Cigarettentaschen, Beschwerer, Petschafte, Glocken. Hier und bei dem Kasten mit den geblasenen Gläsern Köppings, bei der Lampe und dem Leuchter von Gurschner, bei den Töpfereien der Münchener Familie

von Heider im ersten und im elften, bei den Paravents von unserem Engelhart im sechsten und im achten Saal verweilen die Leute gern. Aber, hört man sagen, das sind doch eigentlich Spielereien! Ein Künstler, der ein Salzfass macht! Verträgt sich denn das mit seiner Würde? Wer hat das angefangen?

Es war zum ersten Mal im Jahre 1891, dass man auf dem Champ de Mars solche Werke der „kleinen Kunst", wie man sie bei uns zu nennen pflegt (in Paris sagte man: Home art), zu sehen bekam. Die Künstler beriefen sich dabei auf die Engländer, die seit William Morris die Necessaries of life, die Dinge des täglichen Gebrauches, schön haben wollen; Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne Jones und Walter Crane hatten sich nicht geschämt, Stühle zu zeichnen oder Bücher zu binden. Sie beriefen sich auch auf die Amerikaner, die sich in ihren Wohnungen mit Dingen von solcher Schönheit umgeben, dass der Europäer seine armselige Art zu leben beklagen muss. Ihre Versuche gefielen. Man begann zu empfinden, dass das mehr als eine bloße Laune, mehr als eine Marotte war. Dann eröffnete Herr Bing im Herbst 1895 sein Haus des „Art nouveau". Herr Bing war bis dahin als Kenner und Sammler der japanischen Künste bekannt gewesen. Nun wollte er in diesem Hause zeigen, dass wir fähig sind, dem ganzen Leben unsere Schönheit aufzudrücken; in die tägliche Existenz sollte so die neue Kunst eindringen. Der Künstler sollte nicht mehr bloß ein Bild malen, sondern ein ganzes Zimmer schaffen, ja eine ganze Wohnung; zu seinem Bilde seine Tapete, zu seiner Tapete seine Möbel. Hier lernten die Leute fühlen, dass ein Zimmer kein Museum ist, sondern etwas Seelisches äußern soll; jedes Ding in einem Zimmer muss

wie ein Instrument in einem Orchester sein, der Architekt ist der Dirigent, das Ganze soll eine Symphonie geben.

Nach und nach fiengen diese Gedanken doch endlich auch in Deutschland zu wirken an: in Hamburg durch Lichtwark, in Berlin durch Wilhelm Bode und den Freiherrn von Bodenhausen, in München durch Hofrath Rolfs; auch Otto Julius Bierbaum und Georg Fuchs haben das Ihrige gethan. Die köstlichen Stickereien von Hermann Obrist wurden bekannt, Möbel von Berlepsch, die wunderbaren Gläser des Radierers Köpping. Es wurde Sitte, dass der Maler selbst den Rahmen zu seinem Bilde schuf; man denke an Ludwig von Hofmann und Engelhart. Der „Pan" ermüdete nicht, diese Bestrebungen auf seine kluge und energische Weise zu fördern. Auf der Münchener Ausstellung waren voriges Jahr ein Buffet in Eibenholz von dem Maler Riemerschmidt, ein Armstuhl in Cedernholz von Pankok, ein merkwürdig phantastischer Schreibtisch von Berlepsch, eine polierte Messinguhr von T. T. Heine, ein eiserner Leuchter von Otto Eckmann, eine mit Eisen beschlagene Truhe in Eichenholz von Obrist, Vasen des Bildhauers Carl Groß und des Landschaftsmalers Schmuz-Baudiss, Bucheinbände von Fritz Erler zu sehen. Zur selben Zeit waren auf der Dresdener Ausstellung vier Zimmer von Bing, mit Keramik und Glas von Louis Tiffany, Bigot und Gallé, mit Decorationen von Besnard, aber vor allem durch die große decorative Empfindung der Belgier wirkend; hier konnte man zum erstenmal in Deutschland Van de Velde bewundern, den größten unter den modernen Dirigenten der inneren Architektur. Der Dresdener Ausstellung ist es zu danken, dass die neuen Absichten einer Kunst im Hause nun nach und

nach doch beginnen, auch unter Deutschen populär zu werden. Wie ist es damit bei uns?

Gehen wir einmal in den elften Saal. Das ist das Ver Sacrum-Zimmer. Es soll die Besucher auf das Ver Sacrum, der Zeitung der Vereinigung, aufmerksam machen. Also, wenn man so sagen darf: ein Zimmer als Placat. Das war die Aufgabe des Künstlers. Wie hat sie der Architekt Josef Hoffmann gelöst? Ein Placat soll erstens auffallen; dies geschieht: das Zimmer wird als seltsam, absonderlich empfunden. Ein Placat soll zweitens zum Verweilen einladen; dies geschieht: durch die heitere Farbe, die angenehmen und doch genug räthselhaften Linien. Ein Placat soll drittens neugierig machen; dies geschieht: man spürt, dass hier jemand etwas auf seine ganz besondere Art zu sagen hat. Wir sehen hier also einen Künstler, der fähig ist, ein Zimmer gleichsam sprechen zu lassen; die Stoffe, die Möbel sind Worte in seiner Rede. Dies gilt auch vom Architekten Josef Olbrich, der das alte Haus decoriert hat. Er will nicht aufputzen, sondern er hat den Sinn der jungen Leute, ihren Ernst und ihre Leidenschaft, bei sich gefühlt und spricht sie aus. So könnte er wohl jener Dirigent eines decorativen Orchesters werden. Geben wir ihm doch Aufgaben! Er wird nicht verzagen. Aber vergessen wir nicht, dass wir die Letzten in der Reihe sind: wir müssen alle Gedanken der Anderen auf uns anwenden, bei uns ausdenken und zu den unserigen machen. Damit es einen Namen hat, wollen wir sagen: wir müssen unseren österreichischen Stil im Wohnen schaffen. Die Künstler sind schon da und warten. An uns ist es jetzt.

Der erste Gedanke in der Reihe ist der von Morris gewesen. Er hat verlangt, dass die ganze Umgebung des

Menschen schön sei. In Momenten der Verzückung und Erleuchtung empfinden wir, was unser Dasein ist. Durch ein Gedicht oder Bild machen wir uns ein Zeichen davon, zur Erinnerung. Es soll nun nichts mehr um uns geben, keinen Leuchter und keinen Stuhl, der nicht ein solches Zeichen wäre, zur Erinnerung an unsere Seele. Unser Hofmannsthal hat einmal gesagt: „denn mich hat ein Glanz vom wahren Sinn des Lebens angeglüht". In diesem Glanze sollen alle Dinge um uns stehen. Der Leuchter soll nicht bloß ein Leuchter sein, ein Ding, das eine Kerze trägt, sondern er soll ein Andenken unserer Seele werden. Das ist der erste Gedanke der Hauskunst. Man kann ihn so ausdrücken: der Handwerker soll zum Künstler werden.

Den zweiten Gedanken haben wir von den Amerikanern. Von ihnen lernen wir den Willen des Materiales vernehmen. Jedes Material hat seine eigene Sprache; diese müssen wir verstehen, in ihr müssen wir unsere Gedanken oder Empfindungen sagen. Wie es Dramatisches, Lyrisches und Episches gibt, so hat das Holz sein eigenes Reich und das Leder hat sein eigenes Reich und das Glas hat sein eigenes Reich. Man kann die Forderung der Amerikaner so ausdrücken: der Künstler soll zum Handwerker werden.

Den dritten Gedanken haben uns Bing und Van de Velde gegeben: die Forderung der Harmonie. Ein Zimmer ist kein Museum, jedes seiner Dinge muss sich auf das andere beziehen, der Leuchter muss sich mit der Tapete reimen, alle Dinge der Wohnung müssen gleichsam Hände, Augen und Lippen einer Person sein. Dies habe ich durch das Wort vom Dirigenten ausgedrückt: wir wollen in jedem Ding, das uns umgibt, denselben Geist derselben Schönheit spüren.

Das sind die drei Gedanken. Ich würde also einem Architekten zuerst meine innere Schönheit sagen müssen. Ich würde ihm sagen: am meisten spüre ich bei dieser Blume, bei dieser Farbe, ich liebe jene Stunde des Tages; ich würde ihm meinen Dichter, mein Lied nennen. Dann kennt er mich, er kann mein Wesen fühlen. Dieses hätte er jetzt durch eine Linie auszudrücken: er hätte die Geberde meines Wesens zu finden. Diese Geberde würde er nun jedem Material übergeben und jedes Material würde sie in seiner Sprache wiederholen. Über dem Thore wäre ein Vers aufgeschrieben: der Vers meines Wesens, und das, was dieser Vers in Worten ist, dasselbe müssten alle Farben und alle Linien sein und jeder Stuhl, jede Tapete, jede Lampe wären immer wieder derselbe Vers. In einem solchen Hause würde ich überall meine Seele wie in einem Spiegel sehen. Dies wäre mein Haus. Hier könnte ich mir leben, mein eigenes Antlitz anschauend und meiner eigenen Musik lauschend.

ARCHITEKTUR.

Ich bin neulich durch die Ausstellung im Prater gegangen. Der Präsident der Wohlfahrts-Ausstellung hatte uns den eleganten und angenehmen Pavillon des Architekten Gotthilf gezeigt, nun traten wir heraus und sahen auf das heitere, bunte Gewimmel, das in der Avenue ist: ein Bild von lauter und festlicher, recht bizarrer Art. Da hörte man sagen: Die reine Secession! Dies wird nachgesprochen werden und wir werden gewiss in den Zeitungen lesen: Die ganze Ausstellung ist Secession! Ich fürchte überhaupt, dass wir jetzt daran sind, etwas Schreckliches zu erleben: eine falsche Secession. Es wird Mode werden, secessionistisch zu thun und die Linien, die stilisierten Blumen, die man aus dem Ver sacrum kennt, die ganze Schrift unserer jungen Künstler ungefähr zu copieren. Aus ihrem Wesen wird eine Manier werden. Das wird recht abscheulich sein. Hoffentlich lassen sich die Künstler nicht irre machen, bleiben treu und trachten mit Strenge, ihre Gedanken immer reiner auszudrücken. Mit der Zeit werden dann die Leute schon merken, dass man mit den neuen Formen nicht spielen darf. Wir müssen nur geduldig sein und dürfen nicht ermüden, oft an die Absichten der Künstler zu erinnern.

So mag denn auch, auf Anlass dieser Ausstellung im Prater, die, bei vielen hübschen Einfällen und manchen reizenden und lustigen Dingen, mit der Secession gar nichts zu thun hat, einmal einiges über die Aufgaben einer modernen Architektur aufgeschrieben werden. Doch darf man nicht vergessen, dass es ein Laie ist, der seine Wünsche sagt.

Die Häuser, die jetzt bei uns gebaut werden, missfallen uns, weil wir das Gefühl haben, dass sie unnatürlich sind. Was ist denn die Natur eines Hauses? Ein Haus ist zum Wohnen da, dieses Bedürfnis soll es befriedigen. Das heißt also: ein Haus muss von innen nach außen gebaut werden. Das Bedürfnis des Bewohners ist das Erste, da fängt das Haus an. Die Façade ist das Letzte, da hört das Haus auf. Was bestimmt die Fenster? Das Zimmer. Sie sind nicht für die Straße da, um von draußen angeschaut zu werden, sondern sie sind für das Zimmer da, das Licht braucht. Ein Haus ist zum Wohnen da, wie ein Sessel zum Sitzen da ist. Das ist banal, aber man muss es sagen, weil es dreißig Jahre vergessen war. Es ist das Schlechte dieser Zeit gewesen, dass sie den Sinn der Dinge verloren hatte und nach dem bloßen Scheine trachtete. Der „schöne" Sessel war nicht mehr zum Sitzen da, sondern er sollte nur „nach etwas aussehen". Das Haus war nicht mehr zum Wohnen da, sondern es sollte „schön" sein. Da fieng man an, von außen nach innen zu bauen: von der Façade aus. Die Façade wurde nun das erste. Sie war nicht mehr der Ausdruck der Wohnung, sondern sie verheimlichte die Wohnung. Sie war nicht mehr, wenn man so sagen darf: die Haut des Hauses, sondern sie wurde jetzt eine Maske. Was war die Folge? Der Ruin der Wohnung und der Ruin der Façade. Die

Wohnungen wurden schlecht, weil sie sich nach der Façade bequemen mussten. Aber die Façade hatte keinen Sinn mehr, weil im Hause nicht gehalten wurde, was sie versprach. Man fieng an, der Façade nicht mehr zu trauen. Man wusste ja: da ist ein Erker, aber dieser Erker ist gar kein Erker, denn niemand kann in ihm sitzen; dieser Thurm thut auch nur so, er ist gar kein Thurm; es ist alles bloß Theater, leerer Schein. Man kennt das, man lässt sich nicht mehr betrügen, man weiß, dass die Façade nichts mehr zu bedeuten hat. Dies muss unsere erste Forderung sein, wenn wir an eine moderne Architektur denken: dass man das Haus wieder von innen nach außen bauen und dass die Façade wieder ein reiner Ausdruck der Wohnung werden soll.

Gut, wird man sagen, aber wissen Sie, was Ihnen da passieren wird? Damit werden Sie schließlich zu einer ganz unkünstlerischen Form des Hauses kommen: zum Nutzhaus aus der Biedermeierzeit! Ich erschrecke aber gar nicht: denn ich bin der Ketzer zu behaupten, dass mir das Haus der Biedermeierzeit gefällt, jedenfalls besser als unser „Ringstraßenhaus". Das „Ringstraßenhaus" ist ein Schwindel, es ist unnatürlich, es verleugnet den Sinn des Bauens. Das Haus der Biedermeierzeit ist wahr, es hat die Form, die seinem Inhalt zukommt, es ist „das Haus an sich" der bürgerlichen Bedürfnisse. „Aber ein Haus muss doch Verzierungen haben, es muss doch einen Schmuck haben?" Ja, was heißt denn aber Schmuck? Wir haben eben ganz verlernt, was Schmücken ist. In den guten Zeiten weiß man, dass man sich nur mit eigenen Sachen schmücken kann, mit dem, was Einem gehört. Unser Irrthum ist, zu glauben, dass das Schöne

„hinzugefügt“ werden kann. Und man vergesse doch nicht, dass die Häuser unserer Städte in der Straße wirken sollen, nicht für sich allein, sondern im ganzen. Wir stellen Statuen auf, aber wer sieht sie denn an? Und wie groß könnte man, auf die ruhigste Art, durch die Farbe wirken!

Die Architektur des „Ringstraßenhauses“ war allenfalls zu entschuldigen, als wir noch in den alten Stilen wohnten. Da war wenigstens alles Schwindel, außen und innen, die Möbel so verlogen wie die Ordnung der Fenster. Aber das ist vorbei. Lichtwark hat neulich erzählt, wie er staunte, als er vor kurzem seine alten Freunde in Berlin besuchte. „Ich kannte ihre Wohnungen, die ich zuletzt im altdeutschen Stile eingerichtet gesehen hatte, nicht wieder. Alle Eichenmöbel waren verschwunden; keine Spur von Renaissance, Barock und Rococo. Von den Decken und Wänden war aller Stuck heruntergeschlagen. Die schlicht gestrichene oder mit einer englischen Tapete bedeckte Wand stieß ohne Boute oder Sims gegen die ganze schlichte weiße Decke. Schnitzerei gab es nicht mehr, die Fenstervorhänge waren auf das bescheidenste Maß zurückgegangen oder fehlten ganz. Alles war hell, licht, einfach, und an die Stelle der Form die Farbe getreten. In Berlin hat die Gesellschaft — die Künstler voran — mit dem Cultus der historischen Stile gebrochen. Sie ist darin England und Amerika gefolgt. Derselbe Umschwung bereitet sich überall vor . . . An Stelle der Façaden aus Ornament und Fensterlöchern wird man glatte Wände als Beruhigung empfinden. Den Schnitzereien der schweren gebeizten Eichenholzmöbel wird man glatte, polierte, leichte Formen vorziehen. Statt der schmutzigen „Wurst-, Erbsen- und Sauerkrauttöne“

der Teppiche und Möbelstoffe wird man wirkliche Farbe willkommen heißen, nach der Überladung die Reize der Schlichtheit empfinden. Die künstliche Dunkelheit wird einer Flut von Licht weichen, und statt der Copie der historischen Stile, die jeder erlernen kann, wird man die Bethätigung des individuellen Geschmacks, der sich erziehen, aber nicht lernen lässt, am höchsten schätzen." Diese Entwickelung wird kein Tapezierer aufhalten, die Architekten werden sich ihr fügen müssen.

Wir wollen ja in allen Künsten dasselbe: wir suchen einen reinen Ausdruck unseres eigenen Lebens. Wir sagen dem Künstler: „Hole deine Mittel aus allen Zeiten, verschmähe nichts, nimm alles an, aber dann sprich aus, was wir fühlen, sprich auf deine Art unser Leben aus!" Das wollen wir auch vom Architekten. Er gebe uns ein Haus, das unser ist! Dreißig Jahre lang ist die Architektur costümiert gewesen. Das ist uns unerträglich geworden. Weg mit dem Costüm!

KÜNSTLERHAUS 1898.

Die Herren, die jetzt die Genossenschaft beherrschen, habe ich Hausierer genannt, um auszudrücken, dass es ihnen niemals um die Kunst, sondern immer nur um das Geschäft zu thun ist: sie haben keine Gesinnung, sie wollen nur ihren Profit. Das hat man ungerecht gefunden. Können Sie sich denn nicht denken, hat man mich gefragt, dass jemand die alte Schönheit der Epigonen liebt und vertheidigen will? Bekämpfen Sie ihn, aber Sie dürfen ihn nicht verdächtigen! Oder können Sie sich das nicht denken?

Ich antworte: Das kann ich mir schon denken. O ja. Es kann sein, dass jemand, in der alten Schönheit erzogen, das Trachten der neuen Künstler verkennt, ja verabscheut, aber doch selbst ein redlicher Künstler ist. Zum Beispiel Lenbach. Das kann schon sein. Aber Herr Felix ist kein Lenbach, in keiner Weise. Herr Felix ist kein Künstler und er ist nicht redlich. Wollen Sie noch einen Beweis? Gehen Sie in die „Jubiläums-Kunstausstellung 1898, veranstaltet von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens“. Diese beweist wieder, dass sie keine Künstler sind, sondern Hausierer.

Wenn sie keine Hausierer wären, so hätten sie sich jetzt sagen müssen: „Gott sei Dank, die Jungen sind fort, nun können wir, ganz unter uns, auf unsere Weise zeigen, wie wir die Kunst verstehen. Mögen sie drüben experimentieren! Wir lassen nicht ab; wir geben nicht nach, wir bleiben bei der alten Schönheit. Was sie kann, soll man sehen. Wir vertrauen ihr." So denkend, hätten sie eine Ausstellung der alten Kunst, wie die Epigonen sie empfunden haben, machen müssen. Das hätte vielleicht nicht gefallen, aber es wäre doch etwas gewesen: das Werk einer Gesinnung. Man stelle sich etwa vor: ein großer Saal mit Bildnissen von Lenbach, in seiner ruhigen und großen Weise decoriert. In einem anderen Saal der ganze Defregger, wie er in München war. Ein Saal mit Vautier und Knaus. Ein französischer mit Bouguerreau, Henner und Carolus Duran. Im belgischen mit den Meiningereien von De Vriendt, die hier sind, die besten Sachen von Stevens und eine Collection des eleganten Wauters, dazu ein paar Spanier, ein paar Italiener. Oben eine historische Ausstellung der österreichischen Malerei bis Makart. Das wäre eine Antwort auf die Secession gewesen. Dann hätten wir sagen müssen: Mir gefällt das ja nicht, meine Kunst ist es nicht, aber ich gebe zu, dass hier Künstler ihre Überzeugung ausgesprochen haben.

Sie haben das nicht gethan, sondern sie haben um jeden Preis die Secession übertrumpfen wollen. Das heißt also: sie beeilen sich zu verleugnen, was sie zehn Jahre lang gepredigt haben. Auf einmal laufen sie hinter den „Modernen" her. Auf einmal wollen sie eine „moderne" Ausstellung haben. Dies ist ihnen so wichtig gewesen, dass sie sich nicht gescheut haben, dazu unanständige und unredliche Mittel anzuwenden.

Man hat sich ja gewundert, im Künstlerhaus Werke von Rodin, von Besnard und von Puvis de Chavannes zu sehen, die doch „correspondierende Mitglieder“ der Secession sind, also durch den § 10 ihrer Statuten gebunden. Dieser Paragraph sagt: „Die Mitglieder der Vereinigung stellen in Wien nur in jenen öffentlichen Ausstellungen aus, welche von der Vereinigung veranstaltet werden; sie beschicken alle öffentlichen Ausstellungen, die von einer anderen ähnlichen Corporation veranstaltet werden, nicht.“ Wie kommen also Rodin, Besnard und Puvis her, die jene Statuten doch unterschrieben haben? Wie ist das möglich? Das hat seine kleine Geschichte. Als Herr Felix sich gar nicht mehr zu helfen wusste, hat er zum Glück eine Dame gefunden, eine sehr elegante und verwegene Dame von là-bas, Rumänin oder Bulgarin oder so etwas, für solche discrete Händel wie geschaffen. Die amüsante Frau lebt in Paris und hat es gern, die Protectorin zu spielen. Sie nimmt sich alsogleich einen Wagen und fährt von einem Atelier zum anderen betteln. Einer schönen Frau sagt man nicht nein. Aber da war jener Paragraph 10 — unmöglich, Madame, es thut mir furchtbar leid! Doch die Griechin ist nicht verlegen: das könne sich doch nur auf Ausstellungen eines anderen Vereines beziehen, „die von einer anderen ähnlichen Corporation veranstaltet werden“, wie es in den Statuten heißt; diese Jubiläums-Ausstellung sei aber doch keine private einer Corporation, sondern die officielle, von staatswegen arrangiert, von der k. k. österreichischen Regierung zum Jubiläum Sr. Majestät des Kaisers veranstaltet. Da horchten die Maler auf. Maler sind schließlich auch Menschen und Pariser Maler sind sogar Republikaner: Regierung, kaiserlich-königlich, Jubiläum — da gibt es ja Orden! Nur

leider halt jener Paragraph 10! Ah, wenn es nur das ist, sagte die Türkin des Herrn Felix: die Secessionisten stellen ja heuer überhaupt nicht aus, sie haben noch kein Haus, es kann noch ein Jahr vergehen, bis sie eröffnen, dann fangen doch die Statuten erst zu gelten an. Und so weiter. Was muss die gute Dame gelacht haben, als es ihr gelungen war! Aber Herr Felix, der sich doch in Handelssachen auskennt, sollte wissen, wie man das nennt. Man hat dafür das Wort: illoyale Concurrenz oder Schmutzconcurrenz. Es würde mich interessieren zu erfahren, ob es den anderen Herren von der Commission bekannt ist, dass auf diese unehrliche Weise, durch viele Lügen, Bilder für die Ausstellung erschlichen worden sind. Weiß der Maler Heinrich Lefler das? Weiß der Bildhauer und k. k. Professor Rudolf Weyr das? Ich kann es mir doch nicht denken. Aber man kennt halt die Menschen nie.

Und was haben sie schließlich erreicht? Indem sie sich entschlossen, den „Modernen" nachzulaufen, haben sie eingestanden: wir haben keine Überzeugung, mit allen unseren Reden für die alte und gegen die neue Kunst ist es uns niemals ernst gewesen, wir drehen uns nach dem Winde. Und was haben sie erreicht? Sie haben sich nicht geschämt, Mittel anzuwenden, die unerlaubt sind. Und was haben sie am Ende erreicht? Ein paar Werke der großen Kunst, die in dem Gedränge von schlechten und banalen Sachen nicht wirken können. Wie fremd ist ihre Schönheit hier, wie verirrt! Sie scheint gleichsam nur incognito da zu sein, sie ist hier nicht zu Hause. Rodin, Besnard und Puvis de Chavanne, Blanche und Aman-Jean, Harrison und Thaulow, Claude Monet und Henri Martin, Segantini und Dannat, Fremiet und van

der Stappen, welche Namen, und das Ganze ist doch nur ein großer Bazar! Man glaubt auf einer Auction zu sein, kreischend bieten die Weiber die Lose aus, nirgends kann man zu einer reinen Empfindung kommen. Die Herren haben sich getäuscht. Es nützt nichts, die Thaten der Secession zu copieren. Ihren Geist können sie nicht copieren: den Geist der Kunst.

DAS LANDHAUS.

Ich bin jetzt vierzehn Tage in Ischl gewesen, um mein neues Stück fertig zu machen. Um diese Zeit ist Ischl ganz anders, als wir es kennen. Im Sommer will es elegant sein, da lässt es die Fremden herrschen, selber scheint es sich zu verstecken. Aber um diese Zeit ist es ein lieber Ort in der Provinz. Das kommt einem anfangs merkwürdig vor: als ob man mit einer Dame, die man oft zum Tanz oder über die großen Stiegen der Theater geführt hat, zum ersten Mal unter vier Augen daheim sitzen und jetzt, aufathmend, zu ihrer Seele reden, zum ersten Mal wahre Worte von ihr hören würde. Es ist seltsam, der Ort wird zutraulich, und auf Schritt und Tritt fühlt man sich wunderbar bewegt.

Draußen ist der helle Frühling. Die Äste sind von Blüten beschwert, der Flieder senkt sich, nun brechen auch schon die Kastanien weiß und roth auf. Die Wiesen leuchten; weithin sind sie ganz roth, sie scheinen zu brennen; dort sind sie gelb, von dicken Butterblumen und feinen Ranunkeln; weiße Dolden schwanken im Wind. Der Geruch der Blumen scheint wie eine Welle in der Luft zu fließen, man glaubt ihn förmlich zu sehen. Und rings ist, während man so das Rad über den

schmalen Pfad gleiten lässt, das heilige Surren des großen Lebens. Manchmal schreit ein Vogel auf, unten hört man den Bach springen. Dann wendet sich der Tag ab, nun wird es still und die Berge haben so feierliche Züge. Man hält an, wie von einer gewaltigen Hand aufgehalten, man blickt hinaus, ungeheuer ist der Abschied der Sonne; sie geht fort wie zum letzten Mal; und alles fürchtet sich, die Berge sind ernst geworden, die Wiese dunkelt. Dann begleitet der stille Wind des Abends den Menschen nach Hause. Im Ort läutet es. Man beeilt sich, jetzt will man bei den Anderen sein. Kommt man jetzt in die leeren Gassen hinab, so ist man in der rechten Stimmung für ihre Art. Jetzt geht Einem erst der Sinn dieser stillen und redlichen Häuser auf. Jetzt fühlt man erst, wie schön das alte Landhaus der österreichischen Provinz ist.

Diese Häuser in der Pfarrgasse und auf dem Kreuzplatz von Ischl mögen die meisten etwa sechzig oder achtzig Jahre alt sein. Sie sind also, wie wir in der Schule gelernt haben, aus der ganz schlechten Zeit. Sie haben keine Ornamente, keine Verzierungen, keine Säulen, keine Erker, keine Thürme; sie sind gar nicht aufgeputzt. Sie sind weiß oder grau, einige gelb, andere grün. Die Farbe der Fenster stimmt ein. Manche haben eine kostbare Thür, über ihr steht wohl auch die Jungfrau oder ein Patron. Das ist alles. Das muss armselig sein, wird man meinen. Es wirkt halt, wie eine schöne Glocke von der Kirche klingt. Das sind ja auch nur zwei Töne, ein schwerer und tiefer unten, darüber ein leichter, der gleich wegfliegen wird. So klingt das Landhaus. Unser Ringstraßenhaus klingt nicht, sondern es hat einen Lärm, als ob alle möglichen Instrumente durcheinander ge-

stimmt würden .... Das Landhaus wirkt wie die Berge oder der Wald oder die Wiesen am Abend, wenn der Baum und die Blume nicht mehr zu sehen sind, sondern das Ganze eine schweigsame Schönheit bekommen hat: es wirkt durch die ruhige Masse. Es ist wie ein einfaches Lied. Es hat einen stillen Ton, dieser schwebt in die Höhe, kann aber doch nicht fort, wird festgehalten und beruhigt sich. Unser Ringstraßenhaus ist wie ein Feuilleton. Ein Feuilleton ist etwas Nichtiges und Unwesentliches, das gar nicht da ist, sondern nur so thut. Wenn jemand nichts zu sagen hat, sondern uns nur einen Schein vormacht, so nennen wir das ein Feuilleton: es fliegen Worte hin und her, aber nicht, um uns etwas zu bringen, sondern bloß um zu fliegen; dieses Fliegen ist lustig, aber wir haben doch nichts davon. Nach und nach sind wir jetzt doch schon so weit gekommen, dass wir vorziehen, wenn uns jemand lieber auf eine einfache und gute Art etwas gibt, das wir uns behalten können, etwas Wirkliches. Da wird es wohl mit der feuilletonistischen Architektur auch bald aus sein.

Tritt man in so ein Landhaus ein und geht in die Zimmer, so staunt man. Hier findet man Harmonie, Stimmung oder wie man das nennen will, das sich nicht aussprechen lässt: das, was wir nicht haben. Ich erinnere mich nicht, in unseren Städten jemals ein Zimmer gesehen zu haben, in dem Einen nicht irgend etwas stören würde. Die einzelnen Dinge mögen noch so schön sein, es ist immer etwas da, das widerspricht. Hier nicht. Hier scheint dieselbe Melodie durch alle Zimmer der Wohnung zu fließen, und alles stimmt ein. Das ist seltsam.

Man fragt sich: Wie wird das hier erreicht? Es sind doch eine Menge Dinge da, von denen man meinen sollte, dass sie sich gar nicht vertragen können. Da sind noch Möbel von den Eltern, dazu Geschenke aus unserer Zeit, an der Wand ganz verblasste Photographien von alten Tanten und daneben eine Radierung von Klinger nach Böcklin. Aber es macht nichts, denn diese Zimmer haben etwas, das sich schwer ausdrücken lässt — ich möchte sagen, dass sie einen Schwerpunkt haben; dieser bestimmt alles, es muss eben so sein, wir empfinden, dass es so ist, wie es der Zweck verlangt, und das empfinden wir als schön. Da ist es, was unseren Wohnungen in der großen Stadt fehlt. Diese werden zum Anschauen aufgestellt, und wenn man nun auf eine heimliche Art, ganz verstohlen, sie doch auch zu bewohnen versucht, so geht es schon nicht mehr zusammen. Denkt man darüber ein bisschen nach, so wird man gewahr, dass wir eben einen ganz falschen Begriff der Schönheit haben: wir glauben, die Schönheit ist etwas, das dem Menschen erst hinzugefügt werden muss. Auf der einen Seite steht der Mensch mit seinen Bedürfnissen, von der anderen kommt der Tapezierer her und stellt um ihn eine „schöne" Decoration auf. Aber der Mensch stört die Decoration und die Decoration stört den Menschen. Unsere Zimmer in den großen Städten sind nur anzusehen, wenn kein Mensch in ihnen ist. Sie sind für den Photographen da, nicht zum Wohnen. In der Provinz ist man noch nicht so weit. Dort weiß man noch, dass das Bett am schönsten ist, in dem man am besten schlaft, der Stuhl, auf dem man am besten sitzt, der Krug, aus dem man am besten trinkt. Dort weiß man noch, dass ein Zimmer einen Schwerpunkt haben muss: das Bedürfnis des

Menschen. Dort weiß man noch, was die Schönheit des Zimmers ist: seinem Herrn mit der größten Vernunft einfach und redlich zu dienen. Ist man in diesen Zimmern gesessen, so kennt man ihre Menschen, man weiß ihr Leben, man fühlt ihr Trachten mit.

Auf der Gasse in Ischl wird Einem der Architekt der großen Stadt zuwider, im Zimmer werden es Einem unsere Menschen. Hier leben kleine Leute gelassen, thun ihre Arbeit, nützen, fügen sich, fragen nicht und sind zufrieden.

Wenn von ihnen Einer stirbt, wird ein Platz leer. Wer unter uns kann das von sich sagen? Haben sie nicht Recht, dass sie unser ganzes Treiben auf ihre höfliche und ruhige Art, mit einem leichten Lächeln, von sich abwehren? Wir reden so viel von Cultur. Haben sie nicht mehr Cultur als die im Tumult der großen Städte sich betrügenden, niemals gewissen Menschen? Was ist denn Cultur? Dass jeder sich zum Höchsten bringen und nach seiner Kraft auf das reinste wirken kann! Wer von uns darf denn das? Wieviel Gutes und Redliches sehen wir in unserer Hast sich verlieren! Unsere wilde Sehnsucht bleibt nie stehen, der Gehetzte besinnt sich nicht, nie erblicken wir das wahre Leben. Aber dort geht der Mann nach der Arbeit abends mit ruhigem Gewissen den stillen Weg um den Jainzen, einsam oder mit der munteren Gattin, ein Hündchen springt bellend voraus. Oft wendet er sich im Steigen, blickt ins Thal, drüben glänzt das Gebirge. Rings ist das Blühen, das große Blühen. In der Stille wird die Seele wach. Hier kommt ihm der Wirt entgegen mit seinen Befürchtungen, dort blickt der Landmann nach dem Wetter aus, eine Alte hat sich müde an den Weg gesetzt.

Überall sieht er das wahre Leben an, der Ernst unserer Bestimmungen ist unverhüllt. Da bellt das Hündchen wieder, die Gattin ruft ihn. Und rings ist das Blühen. Ist er nicht glücklicher, der stille Mann, der uns lächelnd abwehrt, als wir Armen, die immer nur im Schein mit bloßen Worten spielen?

FÜNFZIG JAHRE.

Die Ausstellung heißt „Fünfzig Jahre österreichischer Malerei"; sie enthält Werke von Malern, die in den letzten fünfzig Jahren verstorben sind. Ein Anlass, uns einmal zu besinnen, vom Tage abzuwenden und an der Vergangenheit zu prüfen. Was ist von jenen geblieben? Vielleicht lehrt es, was von uns bleiben wird. Was fällt ab, was besteht? Das kann uns bekräftigen oder warnen. Auch möchten wir unsere alte vaterländische Art vernehmen, da jetzt viele Absichten mit vielen Vorurtheilen im Streite sind und Manches ungewiss geworden ist. Da ist es nun sehr hübsch von der „Genossenschaft", uns die Werke der Väter zu zeigen. Ich weiß nur nicht, ob es auch sehr klug ist. Ich fürchte, diese Ausstellung der „fünfzig Jahre" wird wirken wie ein großes Placat für die „Secession"; was vielleicht doch gar nicht die Absicht war. Aber Secession wird in jedem Zimmer da gepredigt, alles ruft uns zu: geht zur Secession! Diese konnte sich zur Eröffnung ihres Hauses einen besseren Prolog gar nicht wünschen. Sie muss der Genossenschaft wirklich dankbar sein.

Da ist Einer, der alle Anderen schlägt: der alte Ferdinand Georg Waldmüller. Welche Kraft, welches Leben,

welche Sonne! Da ist nirgends die Finsternis der Schule; wie das brennt! Der hat ja damals schon gewusst, was Licht ist, der hat ja damals schon gewusst, was Luft ist! Wir staunen, begreifen es gar nicht, erinnern uns, wann er gelebt und gewirkt hat (1793 bis 1865), können es kaum glauben, und spüren, dass er einer von den ganz großen Meistern des Jahrhunderts gewesen ist. Nun dürfen wir aber nicht vergessen, wie es ihm ergangen ist. Hevesi hat das neulich in seiner unvergleichlichen, ruhig und groß malenden Weise erzählt. „Waldmüller ist nämlich," sagt er nicht ohne eine sanfte Bosheit, „Waldmüller ist nämlich der Ursecessionist von Wien. Vor so vielen Jahrzehnten hat er mit schneidiger Stimme Grundsätze verkündet, die von denen unserer Jungen nicht wesentlich abweichen . . . Auf der Akademie that er nicht gut, musste sich also bald auf eigene Füße stellen. Er copierte jahrelang in den Museen und ‚glaubte darin das Heil zu finden'. Naturstudien, ‚dieser Begriff war mir ganz fremd geblieben', so schreibt er 1846. Da ließ ein Hauptmann Stierle-Holzmeister von ihm seine Mutter malen, ‚ganz so wie sie ist'. Der Hauptmann — an seinem Wohnhause sollte man eine Gedenktafel anbringen — verlangte ausdrücklich die größte Naturtreue. Und bei diesem Bildnis giengen Waldmüller die Augen auf. Nun wusste er, was er ‚Neues zu erlernen und Altes zu vergessen' habe. Er wurde ‚Naturalist'. Die Führichschule fiel über ihn her, M. G. Saphir begeiferte ihn, der trotz alledem bereits Custos und Professor geworden. Sein ganzes Leben war von da an Kampf gegen den ‚Eigensinn der Stabilitätsmänner'. Rückkehr zur Natur war seine ewige Predigt in Schrift und Beispiel . . . Seine erste Schrift hatte einen förmlichen akademischen Strafprocess gegen ihn zur Folge.

Er konnte sich nur retten, indem er zu Metternich gieng. Der Fürst, seit dem Wiener Congress ein intimer Freund Sir Thomas Lawrences, erließ als Curator der Akademie einen Rügebrief an den Director. Metternich schrieb ganz secessionistisch: ‚Die Akademie ist keine Zwangsanstalt, welche dem Lehrer wie dem Schüler verbieten kann, dem eigenen Genius zu folgen‘ . . . Sogar einen Künstlerverein wollte Waldmüller bilden, genau eine ‚Vereinigung bildender Künstler Österreichs‘ wie unsere Secession. Das wussten aber seine Feinde zu vereiteln. Die Weltausstellung führte ihn 1855 und 1856 nach Paris und London. Da schrieb er, tiefbekümmert über die Nichtigkeit der österreichischen Kunst, seine ‚Andeutungen zur Belebung der vaterländischen Kunst‘. Schärferes war in Österreich noch nicht gedruckt worden. Er verlangte darin vor allem die Aufhebung aller Kunstakademien als ersten Schritt zur Besserung. Statt der acht bis zehn Jahre verkehrter Abrichtung an der Akademie sollten zwei Jahre Meisterschule genügen, der ‚göttliche Funke‘ und die Natur würden dann schon das Weitere besorgen. Das Geld, das die Akademie koste, sollte auf Ankäufe verwendet werden. Talentlosen Schülern sei überhaupt vom Weiterstudieren abzurathen u. s. f. So griff er das Übel an der Wurzel an . . . Waldmüller büßte seinen Muth schwer genug. Er wurde nach hochnothpeinlicher Procedur mit halbem Gehalt (400 fl.) gnadenweise pensioniert. Das hat er nie verwunden. Es blieb der Wurm, der an ihm nagte, so dass er, der nie eine Krankheit gekannt und zu Führichs Alter bestimmt schien, nur 72 Jahre erreichte. Wiederum war es das Ausland, das ihn rechtfertigte. Auf der historischen Kunstausstellung in Köln (1861) hatte er solches Aufsehen erregt, dass er den Rothen Adler-Orden bekam. Nun

schämte sich Wien, und Schmerling verschaffte ihm 1863 den Franz Josefs-Orden. Er wollte ihn erst nicht einmal annehmen, da er sich ‚in Strafe befinde'. 1864 empfieng ihn dann der Kaiser in Audienz und 1865 erhielt er die volle Pension. Aber schon das Jahr darauf starb er. Das ist das Leben des ersten Wiener Secessionisten." Wer denkt da nicht an Schindler, der auch Jahre lang gelitten hat, während die Schönfärber sich brüsten konnten? Wer denkt nicht an den edlen Hörmann, den auch die „Hausierer" zu Tod gequält und gehöhnt haben? Wer denkt nicht an unseren Olbrich, den sie auch jetzt am liebsten steinigen möchten, weil er es wagt, ein Baumeister zu sein, statt ein Zuckerbäcker?

Neben Waldmüller werden alle anderen klein: der süßliche und transparente Amerling, der titanische Rahl, der immer etwas von einem falschen Hercules hat, sogar Gauermann und Danhauser, der doch manchmal an die besten Engländer erinnert; von den entsetzlichen Declamationen der Wurzinger und Ruben gar nicht zu reden. Nur Einer ist da, der sich mit Waldmüller messen kann: August von Pettenkofen. Auch ein Secessionist, nur freilich in einem anderen Sinne: nämlich einer für sich. Er ist kein Streiter gewesen, er hat niemanden bekehren wollen, er ist lieber weggegangen. Er war immer auf Reisen, in Wien hatte er nicht einmal eine Wohnung, so hat er sich gerettet. In seinem geliebten Szolnok an der Theiß, das er so oft gemalt hat, oder später in Venedig hat er geschaffen und nicht nach den Leuten gefragt. Er hat nicht gemalt, um zu gefallen, nicht für den Markt und nicht um den Ruhm, sondern um etwas Schönes zu machen, um der Sache selbst, des Malens willen. Wie herrlich sind diese unscheinbaren und winzigen Dinge von ihm! Die

ersten drücken noch ihr Thema auf die dürftige und graue Art der älteren Malerei aus, bald werden ihre Mittel reicher, er geht in die Sonne, er badet sich im Licht, die Luft dringt herein. Nichts ist an seinen Bildern jemals so, wie „man es halt macht“, oder „wie es halt gefällt“. Er malt, was er sieht, wie er es sieht, was er fühlt, wie er es fühlt: das Seine auf seine Weise. So gelingt es ihm, eine Welt zu schaffen. Mit jedem Menschen wird ja eine Welt geboren, die ihm allein gehört, die kein anderer sehen kann, die nicht war, bevor er sie erblickt hat, die niemals mehr sein wird, wenn sein Blick erloschen ist; diese Welt des Menschen ist sein Leben. Sie drückt der Künstler in seinen Werken aus, damit sie nicht sterben soll. Er ist ein Erzähler von einem fremden Land, das nur er allein gesehen hat, von Tönen, die nur in seinem Ohr sind, von Farben, die in seinem Auge nur leben. Das ist immer der Sinn der Kunst für den Künstler gewesen: Nachrichten zu geben von der Welt, die durch seine Berührung mit der wirklichen, in seinem Ohr, in seinem Auge, erst entsteht. Nur in den schlechten Zeiten ist der Name der Kunst entstellt worden, als ob sie etwas wäre, das alle Menschen haben, während sie doch das Eigenthum des Künstlers zeigen soll: das, was er für sich allein hat, seine einzige Schönheit. Die hat Pettenkofen gemalt, nicht das gemeine Hübsche, das alle haben. Darum würden sie ihn heute auch einen Secessionisten nennen. Seltsame Gedanken macht man sich von den Werken der „Celebritäten“ von damals. Ihnen ist damals vom Publicum gehuldigt worden, weil sie seinen Launen gedient haben. Und heute? Es ist kaum fünfzig Jahre her und sie sind vergessen. Wer kennt ihre Namen? Und wie altmodisch sind sie schon geworden, die Künstler nach der Mode!

Man kann höchstens noch ein antiquarisches Interesse für sie haben; wir sind ein bisschen gerührt, wie bei welken Blumen und blassen Schleifen in einem alten Buch, aber wir können den dumpfen Geruch nicht vertragen. Nein, der Künstler ist verloren, der nach den Anderen fragt, seinem Geschmack nicht vertraut, sondern den Beifall will, zu dienen bereit, da er doch ein Herrscher sein soll. Nur auf seine innere Stimme zu hören, sich treu zu sein, niemandem zu gehorchen, das ist sein Gesetz.

So spricht die Genossenschaft durch die Werke der Alten. Sie sollte es eigentlich lieber nicht.

MEISTER OLBRICH.

Wenn man jetzt zeitlich in der Früh an die Wien kommt, kann man dort, wo es, hinter der Akademie, aus der Stadt zum Theater geht, jeden Tag eine Menge Leute sich um einen neuen Bau drängen sehen. Es sind Arbeiter, Handwerker und Weiber, die zu ihrer Arbeit sollen, aber hier stehen bleiben, verwundert schauen und sich nicht abwenden können. Sie staunen, sie fragen, sie besprechen das Ding. Es kommt ihnen sonderbar vor, so etwas haben sie noch nicht gesehen; es befremdet sie, sie sind recht betroffen. Ernst und nachdenklich gehen sie dann, kehren sich wieder um, sehen noch einmal zurück, wollen sich nicht trennen, und zögern, an ihr Geschäft zu enteilen. Und das hört jetzt dort den ganzen Tag nicht auf.

Der Bau ist das neue Haus der Secession, von dem jungen Architekten Olbrich. Es soll am 4. November der Stadt übergeben werden: am selben Tage wird die erste Ausstellung darin beginnen. Ich glaube, es wird dann ein großes Geheul sein, die dummen Leute werden toben. Ich will also lieber jetzt schon das Nöthige sagen. Jetzt kann das noch ruhig und unleidenschaftlich geschehen, später wird gerauft werden.

Treten wir ein. Wir kommen zuerst in einen Raum, der uns feierlich stimmt. Man könnte von Propyläen sprechen. So ist er gedacht: als ein Vorhof, in dem sich der Eintretende vom Täglichen reinigen, zum Ewigen stimmen soll, die Sorgen oder Launen der gemeinen Welt ablege und sich zur Andacht bereite, als eine stille Clausur der Seele sozusagen.

Dann gelangen wir in das Gebäude. Hier ist alles nur vom Zweck allein beherrscht. Es wird hier nicht versucht, auf eine leichtfertige Art zu gefallen, zu prahlen oder zu blenden. Das will kein Tempel und kein Palast sein, sondern ein Raum, der fähig sein soll, Werke der Kunst zu ihren größten Wirkungen kommen zu lassen. Der Künstler hat sich nicht gefragt: wie ist das zu machen, damit es am besten aussieht; sondern: wie ist das zu machen, damit es seinem Zwecke, den Anforderungen der neuen Aufgaben, unseren Bedürfnissen am besten dient? Die Sache allein hat hier alles bestimmt; wie es die Sache will, war hier das einzige Gesetz. Es ist geschaffen worden, wie ein gutes Rad geschaffen wird: mit derselben Präcision, die nur an den Zweck denkt, vom Hübschen nichts wissen will, sondern die wahre Schönheit im reinsten Ausdruck des Bedürfnisses sucht. Dem Bedürfnisse: den Anforderungen der Beleuchtung, der Sicherheit gegen Unwetter oder Schnee, der Ruhe des einzelnen Werkes, ist hier mit einer unübertrefflichen Weisheit entsprochen, und es ist nicht vergessen worden, dass unsere Kunst unaufhaltsam anders wird, es ist vorbedacht worden, dass immer mehr, wie die Künstler es ausdrücken: die „Flächenkunst“ von der „Raumkunst“ verdrängt wird, es ist vorgesehen worden, wenn es nothwendig wird, sofort das Werk, wie durch

einen Zauber, auf einen Schlag verändern und jeder neuen Forderung wieder anpassen zu können. Dies alles ist mit der größten Hingebung an den Zweck geschehen. Nichts kann hier weg oder dazu, nichts auch nur einen Moment anders gedacht werden, hier ist alles nothwendig und selbstverständlich. Nehmen wir die Absichten der Secession der Reihe nach her, ziehen wir die Forderungen, die sie ergeben, und setzen sie als bestimmte Größen an, so kommt, wie bei einer Rechnung, ein nothwendiges Resultat heraus: dieses hat der Künstler ausgedrückt. Man kann da nicht sagen: es gefällt mir oder es gefällt mir nicht; es handelt sich da nicht mehr um Angenehm oder Unangenehm, es handelt sich da um Wahr oder Falsch. Das Wahre erkannt und seinen Ausdruck, den einzigen und unersetzlichen Ausdruck, den es haben kann, geschaffen zu haben, das ist die That unseres jungen Architekten.

Endlich kommen wir in einen Raum derselben ernsten und feierlichen Architektur, die jener Vorhof hat. Will jener vorbereiten, so soll dieser nachstimmen. Bevor wir wieder ins Leben gehen, mögen wir noch in den Gefühlen der Kunst nachdenklich verweilen, sie betrachten, uns beruhigen. Ihren Nachklang wollen wir hier bei uns aufbewahren. Dann können wir entlassen werden.

Sehen wir uns nun das Haus von außen an. Was soll die Façade? Wir verlangen von ihr, wahr zu sein: sie soll uns das Wesen des Inneren auf eine kurze und fassliche Art, wie durch ein Motto, erkennen lassen. Sie ist gut, wenn wir von ihr sofort vernehmen, was hinter ihr ist. Sie ist schlecht, wenn sie lügt oder verheimlicht. Es genügt aber nicht, dass sie wahr ist. Wir wünschen dann auch noch, dass sie decorativ sei: sie soll das

Einzelne dieses Hauses nun ins Ganze des Platzes oder der Straße fügen. Jedes Werk der Künstler soll ja so sein, wie ein jedes Leben der Menschen ist. Unser Leben hat zwei Bedeutungen: eine für uns selbst, als die Entwickelung unserer Potenzen zum Höchsten, und eine andere im großen Spiel des Schicksals, als eine bloße Rolle in seinem Ensemble. Wie wir die beiden Bedeutungen versöhnen, ist unser Problem. So darf auch das Werk des Künstlers nicht vergessen, indem es seinem eigenen Zwecke auf die größte Weise dient, doch auch im ganzen der anderen decorativ zu sein. Also zwei Fragen. Ist das Haus der Secession wahr? Und: ist es decorativ? Jene bejahen wir sofort: man sieht ihm auf den ersten Blick sein inneres Wesen an. Dies kann gar nichts Anderes als ein Aufenthalt von Kunstwerken sein; wir erblicken sogleich die drei Theile: unter dem Lorbeer den Vorhof zur Reinigung der Gemüther, dann den Raum für die Werke, endlich die Architektur zur Besinnung und Andacht, die Kapelle. Das kommt uns nun freilich ganz fremd und seltsam vor, so verdorben sind wir. Bei uns schaut ja ein Haus zum Wohnen wie ein Palast zum Prangen aus, ein der Arbeit gewidmetes wie ein für Feste bestimmtes. Die Häuser verheimlichen ihr Wesen; wir haben ganz verlernt, was eine Façade ist. Wir haben uns angewöhnt, sie als ein bloßes Spiel mit Säulen, Gebälk und Ornamenten hinzunehmen. So werden wir uns erst besinnen müssen, um die Wahrheit dieses Hauses zu erkennen. Aber ist es auch decorativ? Dies wird von Manchen verneint. Sie beklagen sich, es sei monoton; sie vermissen die Farbe, und es heißt, man könne von keiner Stelle zu einem ruhigen Gefühl des Ganzen kommen. Wir wissen nämlich das Decorative

gar nicht mehr vom G'schnas zu trennen; alles soll unruhig, bunt, capriciös sein. Für die edle Wirkung großer Flächen haben wir keinen Sinn, gar keinen Gedanken mehr. Das Bauen ist eine leere Spielerei mit hübschen Formen geworden, die keinen Sinn hat, es ist zum Feuilletonistischen entartet, wir haben uns angewöhnt, dass es Witze machen und Pointen haben soll. Alle Würde, der gebietende Ernst ihres Wesens, die Hoheit ist dieser Kunst, der strengsten von allen, entwendet worden. Und dann wird auch vergessen, dass unser Haus in einer Landschaft stehen soll, die erst werden wird: die Wien wird gedeckt, drüben wird dann ein großer Platz sein, dem Andenken der Kaiserin gewidmet; die Straße links vom Hause verschwindet, ein Garten ist rings, mit schweren dunklen Bäumen. Kommt man dann von der Karlskirche her, tritt auf den Platz und sieht das Haus, wenn seine Krone in der Sonne glänzt, dann wird es mit dem Weiß und Gold im Grünen wie eine leuchtende Insel sein, eine selige Insel im Tumult der Stadt, zur Zuflucht aus der täglichen Noth in die ewige Kunst.

Olbrich ist in unserer Akademie gewesen. Ein Schüler Hasenauers, hat er schon im zweiten Jahr den kaiserlichen „Ehrenpreis" und den „Specialschulpreis" bekommen, im dritten wurde er mit einem Stipendium nach Italien geschickt. Aus Sicilien hat ihn dann unser Otto Wagner zur Mitarbeit an der Stadtbahn geholt, über Tunis kam er im Mai 1894 zurück. Er wurde ein prächtiger Gehilfe, aber nach und nach fieng das Eigene sich in ihm zu regen an; noch immer sind die großen Gedanken Wagners in ihm lebendig, aber er drückt sie jetzt auf seine persönliche Art aus: freier, muthiger und

reiner. Er ist der Mann, nicht nachzugeben, gelassen zum Äußersten zu gehen, für seine Gesinnung alles zu wagen. Schon sind die Kenner aufmerksam geworden. Er hat einen ersten Preis in der Concurrenz um das Kaiser Franz Josefs-Spital in Ostrau, einen zweiten Preis in der Concurrenz um das Museum in Troppau, einen ersten Preis für das Gewerbemuseum in Reichenberg, einen dritten Preis für den Pavillon der Stadt Wien, einen ersten Preis für den Landtag in Laibach gewonnen. Er baut jetzt den Club der radfahrenden Staats- und Hofbeamten und eine Villa des Herrn Max Friedmann in der Hinterbrühl. Wir wünschen ihm, dass er sich treu bleiben, seinen festen Sinn bewahren und den Versuchungen, an denen es nicht fehlen wird, widerstehen möge. Dann kann er unserem Volk der große Erzieher zur alten Wahrheit in der edlen Baukunst werden. Das erwarten wir von ihm.

IM EIGENEN HAUSE.

ZUR ERÖFFNUNG DER HERBSTAUSSTELLUNG AM 12. NOVEMBER 1898.

I.

ZORN.

Die Discussion dieser zweiten Ausstellung wird beherrscht sein: vom Streit über das neue Haus, vom Erstaunen vor den Werken der jungen Österreicher, die im März die Gäste vortreten ließen, jetzt aber zeigen, was sie selber sind, und von der Begeisterung für Anders Zorn, oder vielleicht auch vom Entsetzen vor ihm, das kann man noch nicht wissen, aber ruhig wird niemand bleiben: so gewaltig sind seine Werke, so ungeheuer sind sie.

Über das Haus des jungen Meisters Olbrich habe ich neulich schon meine Meinung gesagt. Die frechen Witze der Dummen, die ganz außer Rand und Band sind, bestärken sie mir nur. In Wien ist es ein Kennzeichen der großen Menschen und der großen Thaten, dass sie zuerst ausgelacht und gehasst werden müssen. Olbrich soll nur nicht ungeduldig sein, er kann warten. Nach und nach werden sie es doch merken, dass hier endlich wieder Einer ist, der die ewigen Gesetze der edlen Baukunst weiß, das Feuilletonistische verschmäht und einem reinen Gefühl eine reine Gestalt gegeben hat. Hier ist Einer, der nicht um den Beifall der Leute fragt, sondern den Muth hat, sich selbst zu vertrauen. Hier können wir uns auf

das ernste Wesen der Architektur besinnen, der strengsten von allen Künsten, und können vom G'schnas gesunden. Das werden sie nach und nach schon merken, er soll nur unverzagt bleiben. Doch davon ist schon die Rede gewesen. Über die junge österreichische Malerei aber, die nun die schönsten Beweise von sich gibt, soll ein anderes Mal gesprochen werden. Heute möchte ich den Schweden Anders Zorn betrachten und das Wesen seiner Werke auszudrücken mich bemühen. Dieses kann uns helfen, doch endlich verstehen zu lernen, was denn eigentlich, wenn man schon von dem Worte nicht lassen will, „secessionistisch" ist. Und das wäre jetzt schon wirklich einmal an der Zeit.

Von Anders Zorn hat man vor drei Jahren im Künstlerhaus Radierungen sehen können. Sie befremdeten durch den Ungestüm ihrer in Saus und Braus rabiaten Striche, die wie Hiebe von einer unbeschreiblichen Furie, wie rauchende Schüsse, wie Blitze aus einer zornigen Wolke sind: die Dinge, die er durch seine Kunst bezwungen hat, scheinen immer sozusagen noch von seiner Attaque zu zittern, mit solcher Wuth wirft er sie hin. Wie ein Bandit fällt er sie aus dem Hinterhalte an, reißt sie ein, schleppt sie weg.

Wir haben bei seinen Gemälden das Gefühl, bei einer Rauferei zu sein; es fliegen die Fetzen herum. Man mag an Delacroix oder, besser noch, an Goja denken, die auch solche Wütheriche gewesen sind. Er lässt uns aber nicht nur seine Gewalt, sondern auch etwas wie eine wilde Angst spüren: die Angst, den Moment zu versäumen. Er ist wie ein Espada, der den Stier auf den ersten Streich fällen soll; es ist eine Schande, zweimal zu stoßen. Wie ein solcher Espada lauert Zorn den Erscheinungen

auf, duckt sich, reizt sie, bis der Moment kommt. Dann springt er auf sie los und erlegt sie.

Sein Gefühl von den Dingen scheint zu sein, dass sie sich uns versagen, wenn wir sie nicht mit einem Überfall erwischen. Er sieht offenbar Vieles, das er sich nicht deuten kann: die Erscheinungen stehen ihm fremd und unbegreiflich da. Aber dann hat er offenbar erlebt, dass sie in manchen Momenten plötzlich den Schleier fallen und uns, was wir niemals gesehen haben, erblicken lassen. Sie sind dann auf einmal ganz anders, so sind sie noch nie gewesen, und wir wissen gleich gewiss, dass dies jetzt erst die Wahrheit ist. Aber es dauert nicht. Sie leuchten auf und schon ist wieder das Dunkel des gemeinen Lebens um sie und hüllt sie ein; schon ist ihr Wesen wieder verwunschen. Nur in Ekstasen geht uns der Sinn der Dinge auf: gleich lischt er wieder aus, gleich ist er wieder in den Schein der Welt versunken. So empfindet Zorn offenbar das Leben: als einen Aufenthalt im Finstern, in den Blitze der Schönheit fallen. Nach diesen streckt er die Hände aus. Wie seltsam ist das, wie singulär! Wie anders wirken die stillen und verklärten Zeichen von Khnopff auf uns ein! Hier sind wir in einer anderen Welt: ihm scheint aus allen Gestalten unserer Erde eine ruhige Flamme zu strahlen, dieses ewige Licht im Innern aller Dinge zeigt er uns. Welch ein Contrast zwischen jener entsetzlichen Hast und dieser heiligen Ruhe! Wer ist nun von den beiden der „Secessionist"? Oder können es beide sein? Was ist es dann aber, das ihnen gemein ist?

Diese schnaubenden und dampfenden Werke von Zorn, die ringen, einer Bewegung ihren größten Moment zu entreißen, befremden uns und bethören uns doch, sie lassen

uns doch nicht aus. Gewiss muss er ein sehr singulärer Mensch sein, der eine ganz singuläre Empfindung der Welt hat. Wenige Menschen werden mit ihm empfinden, dass die Dinge nur momentan ihr wahres Wesen aus dem Dunkel des Scheines auftauchen, aber sogleich wieder versinken lassen. Wir empfinden das Leben eher so. dass wir in der Jugend nur einen leisen Glanz vom Wesen haben, der aber dann später immer heller wird. Es dürften die gesünderen, zum Leben tüchtigeren, die glücklichen Menschen sein, die so fühlen. Wenn man die Werke nach der Weltanschauung, die ihre Künstler aussprechen, bestimmen würde, so würde keiner von den österreichischen Secessionisten in die Gruppe von Zorn kommen können. Was macht ihn dann aber zum „Secessionisten"? Dies ist es: er hat sein eigenes Gefühl des Lebens, und er hat eine Form gefunden, die der nothwendige, vollkommene und unabänderliche Ausdruck seines Gefühles ist. Das wollen wir allein: niemandem nachempfinden, sondern ein eigenes Gefühl und die Form haben, die wie eine natürliche Haut dieses Gefühles ist. Nur das allein ist, wenn man schon durchaus das alberne Wort haben will: „secessionistisch". Man glaubt jetzt in Wien, dass es einen „secessionistischen Stil" gibt. Mit Recht haben unsere jungen Künstler dagegen im „Ver Sacrum" protestiert. Mit Recht beklagen sie sich, dass nun auf einmal alles, was man nicht gleich versteht, diesen Namen bekommt: „Hätte man einen grün und blau carriert angestrichenen Hund auf die Straße gejagt, alle die vielen, welche durch den Verschleiß bequemer Schlagworte eine Führerrolle zu spielen trachten, hätten mit vollstem Gleichmuthe den Naiveren die Erklärung gegeben: einfach ein secessionistischer Hund!" Mit Recht wollen sie sich das nicht

mehr gefallen lassen. „Secessionistischer Stil — rufen sie aus — eine unglaubliche Wortverbindung! Wo secessionistische Bestrebungen zutage traten, bestanden sie immer in der Auflehnung gegen die Convention, in dem Verlangen nach Individualität, in der Suche nach der „eingeborenen Form“ — im Gegensatz zur erlogenen, aufgepfropften, anderswoher genommenen Form. Und dieses ganze Streben: weg von der ausgeborgten Stilform!, sollte selbst wieder ein Stil genannt werden dürfen? . . . Nein, es gibt keinen secessionistischen Stil!, sondern es kommt nur heutzutage häufiger als in früheren Zeiten vor, dass es Künstler wagen, ihre eigene Sprache zu sprechen.“ Es war an der Zeit, dies endlich einmal zu sagen. Nein, es ist nicht „Secession“, mit ein paar neuen Formen zu spielen. Es ist nicht „Secession“, den alten Geschmack zu verblüffen. Es ist nicht „Secession“, um jeden Preis aus der Art zu schlagen. Dazu sind die Künstler nicht aus dem Geschäftshause der Genossenschaft weg, sondern sie sind weg in dem Gefühle, dass nur der ein Künstler ist, der das Leben auf seine Art empfinden und diese Empfindung in ihrer eigenen Form ausdrücken kann. Darum protestieren sie gegen die Phrase vom secessionistischen Stil. Darum zeigen sie uns jetzt Anders Zorn, einen so singulären Künstler, dass er unnachahmlich ist. Darum haben sie über die Thüre ihres Hauses mein Wort geschrieben: „Seine Welt zeige der Künstler: die Schönheit, die mit ihm geboren wird, die niemals noch war, die niemals mehr sein wird!“

II.

KLIMT, ENGELHART, MOLL.

Am meisten verwundert sind die Leute über den großen Erfolg, den in der neuen Ausstellung unsere jungen Wiener haben. Das hätte niemand gedacht: denn der Wiener will es niemals glauben, dass ein Wiener etwas kann; er hat auf sich selbst kein Vertrauen. Wie oft hat man das nicht in der Genossenschaft hören müssen! Was, ihr wollt Ausländer bringen, ihr wollt den Wienern die Experimente der Franzosen zeigen? Wisst ihr, was da die Folge sein wird? Das ist der Tod für uns Wiener! Kein Mensch wird mehr nach uns fragen! Natürlich! Wenn ihr die Leute erst einmal an diese raffinierten Sachen gewöhnt, was soll dann aus uns werden? Mit uns ist es dann aus, das muss euch doch klar sein! Mit den Franzosen und Engländern können wir Wiener nicht concurrieren, bildet euch doch das nicht ein! Darum ist es von euch ein Verbrechen, sie zu bringen. Im Gegentheil: gesetzlich verbieten sollte man sie, um uns zu schützen. Endlich und schließlich sind wir uns doch selbst am nächsten! Das war immer das Argument der Alten gegen die Jungen: wie man so dumm sein kann, selber den stärkeren Concurrenten herzurufen! Noch im März konnte man das wieder hören. „Was ist denn das Resultat eueres Erfolges?“ hieß es noch damals; „dass die Leute in den Khnopff und in den Segantini vernarrt sind — no, was habt ihr davon?“ Aber die jungen Künstler haben sich nicht beirren lassen, sind mit reinen Herzen treu geblieben und jetzt wird es ihnen vergolten. Nun zeigt es sich, dass ihr Muth Recht behalten hat

gegen die Furcht der Alten. Nun zeigt es sich, dass ihre Kunst sich nicht zu schämen und keinen Vergleich zu scheuen hat. Nun zeigt es sich, dass sie getrost neben die Gäste treten und sich mit ihren besten Werken messen dürfen.

Unsere jungen Künstler sind aber alle noch mitten in der Entwickelung. Bei jedem von ihnen thun sich tausend Hoffnungen, tausend Befürchtungen auf. Es ist heikel, jetzt schon über sie zu reden, jedes Wort kann sie gefährden. Dem reifen und fertigen Künstler wird die Kritik niemals schaden; sie sagt ihm nichts, was er sich nicht selbst schon gesagt hätte; er ist unabänderlich, er kennt das Verlangen seiner Natur und das Versagen seiner Kraft, und er muss, ob er will oder nicht, seinem inneren Gebote gehorchen. Aber in der Entwickelung wankt und taumelt der Künstler, tausend Warnungen regen sich in ihm auf, tausend Verlockungen winken ihm zu, jedes Wort kann ihn verstören, keines kann ihm helfen. Was hätten wir denn auch, um ihm zu helfen, wie sollen wir ihn denn warnen? Was wissen wir denn von ihm, solange wir nicht das Ganze seiner Werke sehen können? Im Ganzen erblicken wir ihn ja erst, dann erst werden wir im Früheren die Spuren des Späteren verstehen, dann wird uns das eine zum Zeichen des anderen werden. Darum wäre es besser, die jungen Künstler, die man redlich streben fühlt, mit den Ermahnungen und Warnungen auszulassen. Man hülle sie in unsere Liebe ein und hüte sich, sie aus dem Traum zu stören; in diesem allein schauen sie die Schönheit und dürfen sie berühren.

Darum will ich auch gar nicht über unsere Künstler für sie selber reden, sie sollen es lieber gar nicht lesen.

Sie sind auf guten Wegen, mögen sie unverwandt ausschreiten! Wenn sie angekommen sein werden, dann werden wir ihnen nachfolgen, und dann werden sie uns oben lächelnd zuhören, was wir von ihnen meinen. Aber leider sind wir, wir Armen von der Kritik, nicht für die Künstler da, sondern nur für das Publicum. Bei diesem sollen wir ihre Interpreten sein. Dabei kommt es gar nicht so sehr darauf an, dass wir ihm das Richtige über sie sagen, sondern das, was ihm hilft, sich ihnen zu nähern. Das ist ja der Sinn und Zweck unserer Bemühungen. Darum hängen wir den Künstlern sozusagen Zettel mit einer Aufschrift für das Publicum um. Darum geben wir jeden Namen in ein „Kastl“, weil das Publicum eine Ordnung will. Wir wissen sehr gut, wie das den Künstlern zuwider ist. Es ist uns auch zuwider. Aber für die Leute müssen wir es thun, es lässt sich nun einmal nicht anders machen. So mögen mir meine Freunde verzeihen, wenn ich mit ihnen nun auch, dieses und ein anderes Mal, dasselbe thun will. Ich will zu einem jeden von ihnen ein paar Schlagworte sagen, die gar keinen anderen Sinn haben, als dass sie vielleicht doch diesem oder jenem aus dem Publicum helfen, in die Stimmung zu kommen, die ihn mit unserem Künstler empfinden lässt.

Klimt ist den meisten Wienern schon vor der Secession bekannt gewesen. Jeder hat einmal sein antikes Theater in der Burg oder seine wunderbaren Sachen im Museum gesehen. Zuerst sagt man sich da unwillkürlich: Makart! Jene große Zeit lebt da wieder vor uns auf. Er hat jene ungeheure Freude an der Farbe, die tiefe Sehnsucht nach Glanz und Pracht, dasselbe Bedürfnis einer rauschenden, wie ein Feuerstrom brausenden und fast musikalischen Malerei. Aber er ist doch anders. Es fehlt

ihm das Theatralische von jener Zeit. Seine Geberden haben immer etwas Zurückhaltendes, fast wie eine leise Scham. Er kommt uns vor wie ein Mensch, der schwärmen und schwelgen möchte, aber allein; er schämt sich, dabei gesehen zu werden. Er hat eben sehr stark das, was Makart nicht hatte. Von Makart sagen die Franzosen immer, wenn man über ihn spricht: Ja, ja, aber leider ist er kein artiste. Dieses Vage, Unaussprechliche, hoheitsvoll Verschämte, das sie artiste nennen, hat Klimt sehr. Mag er sich makartisch berauschen, er bleibt doch immer decent. Makart drückt mehr aus, als er zu sagen hat: in der Freude am Ausdruck; er schreit um des Schreiens willen. Bei Klimt fühlen wir immer, dass er noch mehr zu sagen hätte, aber es nicht will, weil er von schamhafter und schweigsamer Natur ist. Darum hört man die Leute so oft von ihm sagen, dass er an Khnopff erinnert. Er hat mit Khnopff jene Eleganz der Seele gemein, die lieber gar nicht verstanden sein will, als dass sie sich entschließen könnte, laut zu werden und zu lärmen. Es ist merkwürdig, wie sehr er darin unserem Hofmannsthal gleicht. Ich glaube, die beiden haben sich noch niemals gesehen und sie werden nicht viel voneinander wissen. Aber zu jedem Bilde von Klimt fällt einem unwillkürlich ein Vers von Hofmannsthal ein, bei diesen Versen tauchen jene Bilder auf. Als das Wesen beider Künstler empfinden wir, dass sie einfache, große und reine Gefühle des Menschen lieben, aber diese mit dem größten Raffinement der äußersten künstlerischen Mittel ausdrücken wollen, doch dabei in der ewigen Angst, turbulent zu werden und die Bescheidenheit der Kunst zu verletzen, lieber weniger sagen, lieber auf den Ausdruck verzichten und lieber unverstanden bleiben. Bei beiden erinnern wir uns

oft, dass es recht wienerisch ist, sein Gefühl bei sich zu behalten. Bei beiden spüren wir oft einen Widerspruch zwischen der Reinheit, ja Unschuld ihrer Empfindung und einem extremen Raffinement der Form, die manchmal beinahe preciös wird. Bei beiden müssen wir an gewisse elegante Wienerinnen denken, die zu kostbar gekleidet sind, so dass es fast schade um das liebe Gesichtel ist: wenn sie einmal im einfachen weißen Kleide kommen werden, keinen Schmuck im Haar als eine Blume, dann werden wir erst wissen, wie schön sie sind.

Es wird jetzt zehn Jahre her sein, dass man zuerst auf Engelhart aufmerksam geworden ist. Es hieß damals: ein neuer Schließmann! Damit meinte man: ein unakademisches, ganz unconventionelles Talent, das mit beiden Händen ins Leben greift und die Menschen auf der Gasse packt. Dann ist er nach Paris gegangen und dort ein großer Experimentierer geworden, ganz besessen von einer wahren Wuth, alles zu können, was die anderen können, alles zu wagen, was je versucht worden ist, jede Gefahr zu bestehen, alle Mittel zu beherrschen, sich aller Künste zu bemächtigen. Es ist Einem damals fast bange um ihn geworden, so vermessen und ungestüm hat er gestrebt. Eine Zeitlang ist er ein rechter Athlet der Malerei gewesen, ins Gigantische wollend, sogar ein bisschen kraftmeiernd, größer thuend, als es so einem armen Wiener erlaubt ist. Man konnte fürchten, er möchte ein falscher Stuck werden. Er ist aber doch lieber der echte Engelhart geblieben. Plötzlich hat er alles, was fremd an ihm und bloß Experiment und sozusagen nur eine Gymnastik seines Talents war, tapfer von sich abgethan, plötzlich ist er wieder der Alte gewesen, nur freilich jetzt im Besitze der neuesten Künste. Er kann

jetzt alles, aber er bescheidet sich, er will nur noch das, was ihm eigen ist. Nun spricht er sein prachtvoll gesundes Wesen aus. Gesund, das ist das eigentliche Wort seiner Natur. Bei allem, was er jetzt thut, rufen wir unwillkürlich aus: Famos! Eine solche Freude haben wir, dass es unter uns einen so echten und wahrhaften Menschen gibt. Diese unbeschreibliche, bezwingende, erlösende Wahrheit ist das Wesen seiner Kunst. Ich weiß heute überhaupt keinen Maler, der so überzeugend malt. Man kommt da gar nicht auf den Gedanken, dass irgend etwas auch anders sein könnte. Man fühlt, dass alles so ist, wie es sein muss, aus der unabänderlichen Nothwendigkeit einer geraden und sicheren Natur heraus. Bei anderen Malern meint man wohl manchmal, man hätte sich dies oder das lieber so oder so gedacht. Bei ihm ist das unmöglich, ebensogut könnte man von ihm einen anderen Gang oder andere Augen verlangen. Das spürt man und man spürt, dass er ein gutes Exemplar jener neuen Österreicher ist, die, indem sie die alten Empfindungen unserer Race zärtlich bei sich hegen, doch Männer und stark sind und sich nicht ergeben werden. Wenn ich mit einem Worte ausdrücken soll, was ich bei seinen Sachen so groß und so schön empfinde, so würde ich halt sagen, dass er der Burckhard unserer Malerei ist.

Bei Moll denkt man immer zuerst an Schindler. Er hat dieselbe reine und stille Stimmung. Es fällt einem ein Lied von Schubert ein, und man erinnert sich, wie es ist, wenn man im October gegen Abend an der Höldrichsmühle vorbeigeht. Es wird Einem ein bisschen traurig, aber man ist so froh, einmal recht traurig sein zu dürfen. Diese Stimmung der Wiener Freude mit einem leisen Hall von Melancholie drückt Moll auf eine vollkommene

Art aus. So mag der Rustan empfinden, nachdem er aus dem bösen Traum erwacht ist: herzlich das kleine Glück lobend, mit einer leisen Furcht vor den Abenteuern, die in der Welt draußen sind, innig ergeben in unser tägliches Los. In einem richtigen Wiener Zimmer, wo man in einen unserer alten Gärten hinabsieht, die guten Möbel aus der Biedermeierzeit hat und sich von einer graciösen Frau einen Walzer von Lanner vorspielen lässt, dürfte ein Bild von Moll, irgend eine Ruine in der versinkenden Sonne, nicht fehlen, es gehört dazu.

III.

STÖHR, KRÄMER, KÖNIG.

Am meisten ärgern sich die Leute über den jungen Stöhr. Sein Name ist zum ersten Male genannt worden, als vor drei Jahren im Künstlerhaus die Ausstellung zum Gedächtnis des verstorbenen Hörmann war; die hatte er, mit Engelhart zusammen, gemacht. Dann hat man von ihm manchmal kleine, stille Werke von einer merkwürdigen, verhaltenen, ja trotzigen Melancholie gesehen. Heuer im März ist man aufmerksam auf ihn geworden; ohne noch recht zu wissen, was er denn eigentlich will, hat man doch empfunden, dass er etwas Mächtiges am Herzen hat. Und jetzt sind da im großen Saale vier Bilder von ihm, die auf jeden wirken; die einen lachen sie aus, verspotten sogar die Rahmen, die anderen bewundern, ja schwärmen fanatisch und lassen nicht ab, seine Phantasie über „das Weib“ als das Werk eines Meisters zu loben. Gewiss ist, dass er die Kraft hat, auf alle zu wirken, so oder so. Suchen wir ein Wort, um

vage auszudrücken, was wir bei seinen Werken zuerst empfinden, so werden wir am besten sagen, dass sie immer die Stimmung des Märchens haben. Diesem Jüngling, der in St. Pölten lebt, weil ihm der Lärm und die Hast der großen Stadt unerträglich geworden sind, kommt offenbar alles, was um ihn geschieht, immer wie ein Märchen vor, so seltsam, so fremd und so verlockend gefährlich. Zum ganzen Leben scheint er sich wie ein Kind zum Abenteuer zu verhalten: er sehnt sich und hat aber doch Angst. Es muss schön und schrecklich sein. Er möchte die Hand ausstrecken, um das Leben einmal berühren zu dürfen, ein einziges Mal, und es gruselt ihn doch, weil er fühlt, dass er es nicht ertragen würde. Das Dasein ist für ihn wie ein großer, tiefer, schwarzer Wald, in dem zu gehen fürchterlich herrlich sein muss; bei dem bloßen Gedanken hat er eine Freude, die für seine arme Kraft zu stark ist, eine stechende Freude, dass er aufschreien muss. Alle Dinge sind für ihn zu schwer und von großen und geheimnisvollen Bedeutungen zu voll. Bei jeder kleinen Blume, bei jedem einfachen, stillen Gesicht spürt er das Ganze, das Große, das Ewige gleich. Er kann an nichts vorübergehen, er muss immer staunen. Von dem großen Alberti wird erzählt, dass er oft vor einem Baume, den er sah, ja vor irgend einem Thiere, dem er begegnete, zu weinen anfieng, so heftig ließ er alle Zeichen der Natur auf sich wirken. In einem solchen Zustande scheint der Maler des „Armen Peter“ zu sein. Wir kennen diesen Zustand alle, jeder erlebt ihn: in dem Momente, wenn der Jüngling die Augen aus dem Schlafe aufschlägt und zum ersten Male, frohlockend bestürzt, das wahre Leben erblickt. In diesem Moment wachsen allen Dingen gleichsam tausend

Zungen und sie reden zu uns, sie schreien uns laut an und durch ein ungeheures Getöse, ein Brausen und ein Branden ohne gleichen kündigt sich der Sinn der Welt an. Aber wir fürchten uns mit unseren schwachen Sinnen, es ist zu laut, es ist zu stark, es ist zu groß. Wir möchten uns mit abwehrenden Händen schützen, wir ducken uns im Hagel der Erleuchtungen, wir verzagen fast. Wir sehnen uns nach dem Dunkel der Kindheit zurück, als alles noch im Schatten war. Und wir fühlen, dass wir vergehen, wenn uns nicht die Kraft wird, die Dinge zu bändigen. Dies Bändigen lernen heißt Mann werden. Der Mann hat das Gebot über die Natur gefunden: er hört ihre Geheimnisse an, aber wenn er befiehlt, muss sie verstummen. Bevor der Jüngling zum Manne wird, muss er durch eine entsetzliche Krise. Diese ist es, die Stöhr in seinen Werken ausdrückt. Man fühlt ihnen an, dass ihrem Schöpfer die Natur zu reich, zu grell an tötlichen Blitzen, zu voll von drängenden Gestalten, zu laut an bethörenden Accenten ist, und dass er sich wehren und sie bändigen möchte. Der „Garten der Erkenntnis" unseres Leopold Andrian hat dieselbe Stimmung. Von diesem Tractat über die Gefahr des zu deutlichen Lebens können wir am besten die klagende und bange Stimme solcher Jünglinge, wie Stöhr einer ist, verstehen lernen.

Die Sachen von Johann Victor Krämer, allerhand aus Bremen und Rotterdam, gefallen sehr. Es ist ihm lange nicht beschieden gewesen, rein zu wirken. Er hat suchen müssen, er hat sich oft verirrt, aber er hat nicht abgelassen. Ich erinnere mich noch, wie ich ihn, vor fast zehn Jahren, in Madrid zum ersten Mal gesehen habe. Es war im Prado, da stand er täglich, um die Coronacion des Velazquez zu copieren. Ich kannte ihn nicht, ich habe

ihn zuerst für einen jungen Spanier gehalten, mit seinen heißen Augen und dem Ungestüm seiner Art konnte er dafür gelten. Er fiel mir durch eine verzagte Heftigkeit zu arbeiten auf; mit einem wahren Zorn sah er oft das Original so wild und drohend an, als ob er es schlagen wollte, mit solchem Hasse, dass man vor ihm erschrecken konnte, und schien doch dabei von einer tiefen Angst, wie von einem inneren Froste geschüttelt zu werden. So war er damals, wüthend vor Ungeduld und doch scheu, sehr an sich selber leidend, entschlossen, mit den Erscheinungen der Welt bis auf das Messer zu ringen. Er vermaß sich großer Dinge, nichts genügte ihm, es war ihm alles zu wenig, er konnte sich nicht beschwichtigen, er wollte hinauf. Fast zehn Jahre haben wir ihn dann wie im Fieber experimentieren gesehen, immer mit demselben Erfolge: er konnte viel, aber er wollte mehr, immer noch mehr, es war immer ein Deficit da. Es schien, dass er niemals bei sich zur Ruhe kommen und niemals die Kraft mit der Absicht in das gleiche Gewicht bringen würde.

Man konnte fürchten, dass er immer ein Suchender bleiben würde. Aber jetzt hat er gefunden. In diesen kleinen Sachen aus Bremen und Rotterdam ist er ein Meister. Da geht seine Kraft zum ersten Mal rein in seiner Absicht auf. Ein leidenschaftlich inniges Gefühl der kleinen Dinge drücken sie auf eine ruhig große Art aus: die — man möchte sagen: Atmosphäre einer stillen Bank, die Melodie einer Windmühle, das verträumte Wesen einer alten Thüre. Zum Unscheinbaren den Reim zu finden ist seine Kunst. Sie lässt uns eine große Güte und eine unendliche Andacht empfinden, die Güte des liebenden Menschen, dem nichts zu gering ist, die Andacht des

sinnenden Menschen, der in allen Gestalten dieselbe Macht, dieselbe Weisheit verehrt.

Mit großer Freude sieht man die „Aquarelle zu einem Gelegenheitsgedichte“, den „Frühling“ und die „Mühsal“ von Friedrich König an. Jene sind von einer sprühenden Heiterkeit, die mit reinen Händen, fast kindlich, das Leben bei seinem Scheine zupft; diese sprechen den Ernst einer gefassten Seele so einfach und bescheiden aus, dass man ein altes Lied zu hören glaubt. Die „Mühsal“ stellt er durch einen beladenen Mann mit einem langen Barte dar, der in der Dämmerung auf einer Wiese geht; er ist recht bedrückt, aber er trotzt nicht, er wird nicht verzagen. Wir möchten ihm schon helfen, aber wir sind nicht traurig, wir beklagen ihn nicht, wir beneiden ihn fast, dass er so ergeben und getrost ist, und wir müssen an Raimund denken, bei dem man auch weint, aber es thut nicht weh.

IV.

BERNATZIK, GURSCHNER, MOSER.

Das Bild, das den Leuten am meisten gefällt, ist der „Märchensee“ von Wilhelm Bernatzik. Es hätte täglich dreimal verkauft werden können. Aber man hört sagen: Warum hängt das hier, was hat das mit der Secession zu thun? Ich glaube jedoch, dass man gerade an Bernatzik sehen kann, wie der Geist der Secession auf die jungen Maler wirkt. Er ist kein Stürmer, er macht keine Experimente, er will nicht verblüffen. Er hat eine ruhige und angenehme Art und kann, was sie verlangt. Im Künstlerhaus wäre sie gewiss bald zu einer Manier geworden, er hätte angefangen, sich selbst zu copieren und

immer mehr dem gemeinen Geschmacke nachzugehen, er wäre nach und nach banal und leer geworden. Aber in der Secession, wo jeder unter der Controle der anderen ist, sehen wir ihn mit jedem Bilde ehrlicher und reiner werden. Man fühlt, dass er nicht mehr zu gefallen denkt, sondern sich selber genügen will. Er vergisst, was etwa die Leute dazu sagen werden, und hört nur noch die Stimme der Kunst an. Im März hatte er noch ein Bild da, das schön war, aber doch den Reiz des Novellistischen nicht verschmähte. Jetzt ist er von der Anekdote frei geworden und will nur mehr malerisch wirken, er hat sich auf das Wesen seiner Kunst besonnen. In der „Genossenschaft" wäre er ein Feuilletonist geworden, die Secession hat ihn zum Künstler gemacht. Das ist ihr Geheimnis; deshalb laufen ihr die jungen Maler zu. Sie kann Einen auch nicht größer machen, als er ist, aber sie hilft ihm, sich selbst zu finden, den Versuchungen zu trotzen, rein und reif zu werden. Sie bildet sich gar nicht ein, eine Elite zu sein, aber sie nimmt sich vor, jedes Talent zum Höchsten, das es kann, zu geleiten. Es kommt gar nicht so sehr darauf an, was für ein Talent Einer hat, als darauf, was er aus seinem Talente macht. Was ist in der „Genossenschaft" vergeudet worden! Aber bei reinem Sinne, durch ehrliche Arbeit, der Sache zugethan, ohne an seine Person zu denken, kann auch der Kleine zu guten Werken kommen.

Gustav Gurschner ist ein junger Wiener, der jetzt eine Zeit in Paris gelebt hat. Dort hat er von Vallgreen, Carabin und Baffier Manches abgesehen. Die große Lust der Franzosen, die Dinge unseres täglichen Lebens zu künstlerischen zu machen, hat ihn berührt, und er hat gelernt, dass auch Unscheinbares einen leisen Abglanz

von der ewigen Schönheit haben kann. Nun sehen wir ihn, sich mit Lampen, Schalen und Broschen lustig bemühen. Man merkt noch manchmal, dass er es nicht aus sich selbst, sondern nachgelernt hat, aber er weiß damit auf das Freieste und Heiterste zu schalten. Es trifft sich gut, dass er jetzt nach Wien zurückgekommen ist: wir können ihn hier brauchen, er kann uns helfen, er wird wirken. In Paris wäre er vielleicht ein bloßer Copist geworden, hier mag er nun mit jenem Können unsere alte Art auszudrücken trachten. Wie groß könnte ein kleiner Wiener Vallgreen sein! Wir sind ja erst in den Anfängen einer österreichischen Kunst für das Haus, man vernimmt sie noch kaum, da sollen alle her. Draußen sind wir zum Lernen gewesen, aber nun ist es Zeit, in unserem Vaterlande zu schaffen!

Das Glasbild „Die Kunst“ und die Tapete im Kunstgewerbezimmer sind von Koloman Moser, den man aus dem „Ver Sacrum“ als einen geschwinden, geistreichen, manchmal etwas leichtsinnigen Zeichner kennt. Das ist ein Wiener durch und durch. Seine Einfälle scheinen zu tanzen, sie schweben, es ist unsere Stimmung, das Gewand zu verkaufen und in den Himmel zu fahren. Der alte Sokrates hätte sich gefreut: παιδιᾶς χάριν, es ist alles nur zum Spielen da. Zärtlicher und eleganter kann die arme Komödie unseres Lebens nicht leicht dargestellt werden. Manchmal eine leise Melancholie, wie der Schatten einer Wolke, aber es ist schon wieder vorbei. Manchmal eine kleine Müdigkeit, wie sie schöne Knaben im Gesicht haben, aber es wird schon wieder getanzt. Manchmal eine stille Wehmuth, aber sie ist schon fortgeflogen. Παιδιᾶς χάριν, es ist alles nur zum Spielen da!

Diese neun, Klimt, Engelhart, Moll, Stöhr, Krämer,

König, Bernatzik, Gurschner und Moser haben in der jetzigen Ausstellung am meisten gewirkt. Ein anderes Mal soll von den anderen gesprochen werden, besonders von Rudolf Bacher, Otto Friedrich, Franz Hohenberger, Ludwig Siegmundt und Hans Tichy, auch von den Polen Axentowicz und Stanislawski. Heute möchte ich lieber noch etwas Anderes sagen, eine Art von Warnung, die vielleicht gut sein wird.

Die Secession hat jetzt zwei große Erfolge gehabt. Man darf wohl sagen: die Wiener sind heute für die Secession gewonnen. Das ist sehr viel. Aber es ist noch nicht alles. Das Schwerste kommt erst. Das Schwerste wird es für die jungen Maler sein, die Versuchungen zu bestehen und ihr Wort zu halten. Es ist eine große Versuchung, dass die Leute einen falschen Begriff von der Secession haben. Die Leute verstehen unter „Secession" jetzt eine angenehme und helle Manier, die schon zu einer leichtsinnigen und thörichten Spielerei mit gewissen absonderlichen Linien und seltsamen Farben zu werden droht. Wenn wir nun aber nichts Anderes erreichen, als dass jetzt diese nachgeahmt werden, so ist uns nicht geholfen, dann hätten wir uns das Ganze ersparen können. Keine Manier verträgt sich mit der Kunst, jene alte nicht, aber diese neue auch nicht. Da wären wir ja wieder in der Routine. Routine ist das Machen ohne Gefühl. Wo sie beginnt, gibt es keine Kunst mehr. Unsere jungen Maler sollen nicht vergessen, dass nichts zwei Mal schön sein kann. Einmal ist es schön gewesen, zum zweiten Male wird es nur noch „hübsch" sein. Das Hübsche sieht wie das Schöne aus, es fehlt ihm nur das Gefühl. Das Schöne ist empfunden, das Hübsche wird gemacht. Das Schöne ist immer zum ersten Mal da, es war noch nie, es wird

nie mehr sein. Das Hübsche ist nie zum ersten Mal da, es war immer schon, es kann immer wieder sein. Das Hübsche mögen die Händler für die Leute machen. Wer das Schöne schaffen kann, ist ein Künstler. Das ist ja der ganze Streit unserer jungen Maler mit der alten Genossenschaft gewesen. Es handelt sich nicht darum, gegen die alte Manier eine neue zu stellen, sondern die Kunst gegen jede Manier. Wer sich einer Routine ergibt, hat die Secession verrathen und soll nicht gelitten werden.

Und es ist noch eine Gefahr. Jahrelang hat man bei uns von der neuen Kunst nichts gewusst; man hat überhaupt nicht mehr gewusst, was Kunst ist. Nun ist die Secession mit ihren Werken gekommen. Das hat die Leute verblüfft. Da haben sie gesagt: Secession ist, was verblüfft. Sie gehen hin und wollen paff sein. Es wird also bald zu einer großen Enttäuschung kommen. Jetzt ist ja den Leuten die Kunst nicht mehr fremd; das Künstlerische kann sie also nicht mehr verblüffen. Die neuen Formen, die unsere Zeit erworben hat, die neuen Mittel unserer Kunst sind ihnen auch nicht mehr fremd; diese können sie auch nicht mehr verblüffen. Sie werden aber verlangen, dass man sie verblüffen soll. Sie werden sagen: Das ist ja gar keine Secession mehr — es ist gar nichts mehr da, was verblüfft! Und dann werden sie glauben, gescheiter als die Secession zu sein, und werden erzählen, dass es wieder einmal nichts gewesen ist. Der Wiener ist ja so froh, wenn es wieder einmal nichts gewesen ist! Es wird gewiss so kommen. Was soll da die Secession thun? Nun, sie soll die Leute reden lassen und warten und Geduld haben. Es ist aber eine große Gefahr, dass sie nervös wird, Angst bekommt und nachgibt. Das fürchte ich.

Ich fürchte, dass die nächste Ausstellung der Secession keinen Erfolg haben wird, weil sie nicht mehr verblüffen wird, und dann werden die jungen Maler glauben, dass sie verblüffen müssen, und dann würde ihnen geschehen, was jedem Künstler geschieht, der an das Publicum und an die Wirkung denkt: er hört auf, ein Künstler zu sein. Das droht ihnen. Davor sollen sie sich hüten. Es gibt nur eine Hilfe: es muss ihnen auch fernerhin ganz gleich sein, ob sie gefallen oder nicht, wenn es nur ihnen selbst gefällt. Sie dürfen keinen anderen Richter haben als sich selbst, sie dürfen keine andere Stimme hören als ihr Gefühl, sie dürfen nicht gefallen wollen. Ob sie gelobt oder getadelt werden, muss ihnen gleich sein. Es muss ihnen gleich sein, ob sie wirken oder nicht. Haben sie so lange den Spott vertragen, so werden sie auch das Bedauern vertragen können. Frage jeder nur sich selbst! Höre jeder nur sich selbst! Folge jeder nur sich selbst! Es gibt für den Künstler kein Gesetz als das eigene Gefühl. Es gibt für den Künstler keinen Lohn als das eigene Glück. Es gibt für den Künstler keinen Herrn als das eigene Gewissen. Früher hat es geheißen, dass sie Narren sind. Hat es ihnen geschadet? Jetzt wird es heißen, dass sie fad geworden sind. Das wir ihnen auch nicht schaden. Sie sollen sich nur treu bleiben und das thun, was sie als schön empfinden. Das ist das Geheimnis der Erfolge in der Kunst. Sie sollen sich nur nicht beunruhigen lassen. Jetzt ist die Zeit der Experimente vorbei, jetzt gilt es kein Suchen mehr, jetzt muss sich jeder gefunden haben. Jetzt fängt die Zeit der stillen Arbeit an sich selber an. Trachte jeder jetzt bei sich, unbekümmert um die Anderen, ein Meister zu werden: Einer, der kann, was er will, und nichts schuldig bleibt. Mehr kann Keiner

geben, als er hat, aber er soll uns alles geben. Dann können sie die Leute ruhig reden lassen. Ihre Werke werden da sein, ein neues Geschlecht wird kommen, dieses wird ein gerechter Richter sein und erkennen, dass sie gehalten haben, was sie versprochen haben: eine österreichische Kunst.

DRITTE AUSSTELLUNG.

(DRITTE KUNSTAUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS, WIENZEILE I.)

RYSSELBERGHE.

Tritt man jetzt in den grünen Saal der Secession, wo die Sachen von Theo van Rysselberghe sind, so glaubt man rein in die Sonne zu treten. Farben von solcher Furie und Lust haben wir noch nicht gesehen. Man meint, im Feuer zu stehen; es flammt von allen Seiten. Nie hat ein Künstler uns das Licht mit dieser Vehemenz gezeigt. Wir reißen die Augen auf; wir haben das Gefühl, dass wir blind gewesen sind, und jetzt dürfen wir zum ersten Mal sehen! In einer tiefen und schrecklichen Nacht ist alles hinter uns versunken; jetzt ist es erst vor uns hell geworden, jetzt ist es Tag geworden, die Sonne ist aufgegangen! Ja, nur so kann man vielleicht diese ungeheure Wirkung ansagen: man denke sich Einen, der immer in der Finsternis gewesen ist, und jetzt geht zum ersten Mal die Sonne auf! Er erschrickt, er zittert, es schwindelt ihn, er kann es ja noch nicht begreifen, aber er möchte niederknieen und weinen, weil ja doch jetzt sein ganzes Leben anders geworden ist: er hat die Sonne gesehen, nie kann er mehr die Sonne vergessen! Dieses Leuchten, dieses Brennen, dieses Lodern — nein, wie arm ist unsere Sprache! Wir haben noch kein Wort, zu nennen, was Rysselberghe uns sehen lässt. Faites entrer

le soleil, ruft der Claude in L'Oeuvre aus, lasset die Sonne herein! Hier ist es geschehen: die Sonne ist da und wir dürfen ihr ins Angesicht schauen. Wir baden uns im Licht, wir trinken die Strahlen! Was ist denn mit uns gewesen? Wir können es uns gar nicht mehr denken. Haben wir in einem Sarg gelegen? Ist denn unser Leben in einem Keller gewesen? Mit ihren Augen sehen die Menschen nicht, es muss immer erst ein Maler kommen. Aber jetzt ist der Nebel gefallen, die Dämmerung ist entwichen, die Sonne ist da!

In Wien hat man Rysselberghe einen Pointillisten genannt. Das ist falsch. Er selbst und seine Freunde, der jung verstorbene Georges Seurat, Lucien Pissarro und Paul Signac (derselbe, den Rysselberghe im Boot am Steuer gemalt hat), wollen Neo-Impressionisten geheißen sein. Das ist kein bloßer Streit um Worte. Hört man von Pointillisten sprechen, so muss man die rothen, grünen und blauen Punkte, die man auf diesen Bildern in der Nähe sieht, für das Wesentliche halten. Das sind sie aber nicht. Diese Punkte sind eine Manier, der Neo-Impressionismus ist eine Methode. Das Wesentliche ist an ihm, dass er etwas ganz Anderes will, als vor ihm die Maler gewollt haben. Sagen wir es mit den rohesten Worten, die jeder verstehen wird. Früher, bis zu Delacroix, den wir immer mehr, in seinen Absichten, als den ersten Impressionisten erkennen lernen, haben die Maler das malen wollen, was von den Dingen aus ihren Erscheinungen in uns bleibt. Wenn ich sage: Ich habe einen Baum gesehen, was heißt denn das? Damit fasse ich in einem Worte tausend Operationen zusammen. Ich habe den Baum tausend Mal gesehen und in jedem Moment ist es ein anderes Bild gewesen, niemals ist derselbe Baum

in seiner Erscheinung zwei Mal derselbe gewesen. Wenn ich in jedem der tausend Momente jedes Mal aufnehmen könnte, was ich momentan jedes Mal sehe, um die tausend Abbilder der tausend Momente dann zu vergleichen, so würde jedes anders sein, nicht zwei würden dieselben sein. In mir bleibt aber, wenn ich mich erinnere, etwas zurück, das ich in allen Momenten, doch niemals rein, gesehen habe. Wenn ich die Augen schließe und zu mir sage: jener Baum, so steht vor mir ein Bild, das ich so noch niemals und das ich doch immer gesehen habe: eben das in allen Momenten Gleiche, in keinem Momente Reine, das Gemeinsame der tausend Abbilder, die ich empfangen habe. Dieses Bild haben die alten Maler malen wollen, bis auf Delacroix. Die Impressionisten haben ihren Namen daher, dass sie nicht mehr das in allen Abbildern gemeinsame Bild, sondern eines der Abbilder selbst, nicht das in den Momenten Dauernde, in der Erinnerung Bleibende bewahren, sondern einen der Momente selbst dem Leben entreißen wollen. Das Momentane, mit dem ganzen Zauber des Momentes, ist ihre ungeheure Leidenschaft gewesen. Daher ihre Angst, weil ja der Moment gleich wieder verlischt; daher die Hast ihrer heftigen und rabiaten Art. Man kann es auch so sagen: Früher hat man malen wollen, was wir sehen, die Impressionisten wollen malen, was wir erblicken. Aber das Erblicken selbst zu malen, das ist erst die Forderung der Neo-Impressionisten geworden. Den Impressionisten genügte es noch, den Moment zu nehmen und zu halten; aber indem sie ihn hielten, war er in ihren Händen starr und kalt geworden. Nun hatte man das Gefühl, dass das eben auch wieder nicht die Wahrheit war. Nicht bloß den Moment wollte man jetzt; nein,

man wollte jetzt das Schönste an ihm: sein Entstehen selbst. Nicht ein Bild, das einen Moment aufgenommen und festgehalten hat, sondern eines, das fähig wäre, diesen Moment immer von neuem erst wieder entstehen zu lassen. Wer hat nicht erlebt, dass die Schönheit. wenn er sie ergreifen will, ihm sogleich unter den Händen entwichen ist? Sie scheint ein Wesen zu sein, das nicht verweilen kann, sondern im Vorbeigehen ist. Wer hat nicht empfunden, dass das Anschauen nicht hält, was das Erblicken verspricht? Erblickend sind wir oft wie vom Blitze getroffen; im Anschauen scheint es uns dann nur zu entrinnen. Das Erblicken ist wie eine Explosion. Diese wollen wir vom Maler: ein Bild, das jedes Mal wieder explodieren soll, ein Bild, das uns nicht zeigt, was schon ist, sondern es eben unter unseren Augen erst werden lässt, ein Bild, das kein Denkmal einer Erscheinung, sondern so momentan wie die Erscheinung selbst ist. Das wollen wir, weil wir erfahren haben, dass das Glück des Menschen, seine Schönheit der Welt, nur im Eintreten des Momentes ist, darin, dass alles, was ist, für uns doch immer durch unsere Sinne erst wieder erschaffen wird. Diese Seligkeit soll uns der Maler spüren lassen. Das ist der Sinn des Neo-Impressionismus.

Dies ist die Absicht. Welches ist das Mittel? Um zu bewirken, dass das Bild den Reiz der Erscheinung behalte, eigentlich gar nicht sei, sondern unter unseren Augen jedes Mal erst von neuem werde, sozusagen erst, wenn es angeblickt wird, durch unseren Blick erwache, müssen die Neo-Impressionisten die Farbe „zerlegen". Unter diesem „Zerlegen" verstehen sie: „Erstens, die Ausnützung des Mischungsprocesses, der sich bei vollkommen reinen Farben (das heißt bei Farben, die denen

des Sonnenspectrums am nächsten kommen) auf der Netzhaut unseres Auges vollzieht. Zweitens, das Getrennthalten der verschiedenen Elemente, welche die einzelnen Nuancen ergeben, also der Localfarbe, der Beleuchtungsfarbe, der Reflexfarbe u. s. w. Drittens, die Abwägung und die Ausgleichung dieser Elemente gegeneinander (nach den Gesetzen der Contrastwirkung, der Abschwächung und der Strahlung). Viertens, die Verwendung von einzelnen Pinselstrichen, deren Größe in einem richtigen Verhältnis zur Größe des Bildes selbst steht, so dass sie beim erforderlichen Abstand mit den angrenzenden Pinselstrichen im Auge eine Mischung eingehen.“ Indem der Neo-Impressionist die Farben zerlegt, „ist er aber kein Pointillist, denn die ‚Farbenzerlegung‘ verlangt durchaus keinen punktförmigen Farbenauftrag, sie bedeutet nur die Anwendung von reinen ungemischten Farben, die so aufgetragen werden, dass sie in ein richtiges Gleichgewicht zueinander treten und beim rechten Abstand zusammenfließen . . . Der Maler, der die Farbe ‚zerlegt‘, unterzieht sich nicht der langweiligen Aufgabe, seine Leinwand mit vielfarbigen Pünktchen zu betupfen. Er geht von dem Contrast zweier Töne aus — er stellt auf jeder Seite der Grenzlinie seine einzelnen Elemente einander gegenüber und gleicht sie aus — bis ihm ein anderer Contrast zum Motiv einer neuen Combination wird. Und in dieser Weise füllt sich seine Leinwand, ohne dass er auch nur eine Minute lang nur mechanisch gearbeitet hätte. Er spielt mit den sieben Farben des Prismas, wie der Componist bei der Orchestrierung einer Symphonie die sieben Noten der Tonleiter handhabt . . . Da ihm jeder breite einheitliche Farbenfleck kraft- und lichtlos scheint, so sucht er jeder kleinsten Ecke eines

Bildes durch das Nebeneinanderstellen vieler kleiner Farbenflecke Abwechslung und Leben zu geben."

Diese Schilderung der neo-impressionistischen Technik ist in einem Aufsatze von Paul Signac*) enthalten. Er vertheidigt sie da, und das liest sich wie eigens für unsere guten Wiener geschrieben. Was nämlich jetzt von unseren Weisen gesagt wird, ist in Paris schon vor dreizehn Jahren gesagt worden (in der Ausstellung der Impressionisten von 1886 stellten die Neo-Impressionisten zum ersten Mal aus), aber dort ist man seitdem schon gescheiter geworden. Damals hat es dort auch geheißen: „Der Mensch hat doch keine grünen Tupfen im Gesicht" und: „In der Nähe weiß man ja gar nicht, was es ist!" Ein neues Argument haben die Wiener nicht gefunden. Hören wir also Signac an: „Man habe keine ‚Pünktchen' auf dem Gesicht, sagt man! Gut! Aber hat man etwa schwarze, graue, braune Schraffierungen oder Kommata? Ribots Schwarz, Whistlers Grau, Carrières Braun, die Schraffierungen Delacroix', das Komma Monets sind, genau wie die prismatisch zerlegten Farbenflecken der Neo-Impressionisten, Kunstmittel, deren sich diese Maler bedienen, um eben ihre besondere Art, die Natur zu sehen, auszudrücken — alles analoge Verfahren, die man zulassen muss, da der betreffende Künstler darin nun einmal das beste Mittel findet, dem, was ihm vorschwebt, Gestalt zu geben . . . Was die Neo-Impressionisten wollen und was ihre Methode ihnen sichert, ist: höchste Steigerung von Licht, Farbe und Harmonie. Dadurch eignet sich ihre Technik ganz besonders für decorative Malerei. Selbst ihre kleinsten Arbeiten sind deshalb keine Staffelei-

*) „Pan", erste Hälfte des IV. Jahrgangs, erstes und zweites Heft, 1898.

bilder, sondern eine Art decorativer Kunst, der Kleinheit der modernen Wohnräume angepasst. In der durch die Größe eines Bildes bedingten Entfernung verschwinden — falls in gutem Verhältnis gegeben — die einzelnen Flecken und verfließen zu farbigen Lichtern von unvergleichlichem Glanz . . . Wenn der einzelne Farbfleck stört, so liegt das nur daran, dass man nicht den nothwendigen Abstand berücksichtigt. Rembrandt sagt: ‚Die Malerei darf nicht beschnüffelt werden‘. Wer eine Symphonie hören will, setzt sich nicht unter die Instrumente, sondern an einen Punkt, wo alle Töne sich mischen können. Um sich an einem prismatisch zerlegten Gemälde freuen zu können, muss man sich die Mühe nehmen, den Punkt ausfindig zu machen, an dem die Mischung der verschiedenen Farbenelemente im Auge des Beschauers die vom Maler gewollten Töne ergibt.“

Ist das wirklich so „verrückt“, wie die Leute behaupten? Jemand hat mir neulich gesagt: „Aber man kann doch nicht eines Tages eine neue Malerei erfinden!“ Ist es wirklich so neu? Signac citiert Delacroix, den heute sogar die Professoren schon gelten lassen, und Ruskin, der gewiss kein verwegener „Moderner“ gewesen ist. „Der Feind jeder Malerei ist das Grau,“ hat Delacroix geschrieben und: „Alle erdigen Farben sind zu vermeiden.“ „Il est bon que les touches ne soient pas materiellement fondues. Elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fra'cheur.“ Ist das nicht in ein paar Worten schon die ganze Theorie der neuen Impressionisten? „Tâcher de voir au Musée les grandes gouaches de Corrège. Je crois qu'elles sont faites à très petites touches.“ Sind das nicht

schon die berüchtigten „Punkte", der Pointillisten? Und Ruskin schreibt geradezu: „Wenn eine Farbe durch Zusätze einer anderen verstärkt werden soll, thut man gut (in vielen Fällen wenigstens), die eine auf die andere zu setzen, und zwar in kräftigen kleinen Strichen, fein wie Häcksel. Das ist vortheilhafter, als wenn man einen einzigen einheitlichen Ton ausbreitet, und zwar aus zwei Gründen: einmal, weil das gleichzeitige Spiel der zwei Farben reizvoll für das Auge ist, und zweitens, weil die formale Ausdrucksfähigkeit durch eine kluge Anwendung und Vertheilung der tieferen Striche sehr gesteigert werden kann." Und weiter: „Die schönste Farbe wird durch ‚Stippling' erreicht." Schlagen wir nach, was Stippling heißt, so finden wir: Stipple, tüpfeln, punktieren, in gepunkter Art oder Manier stechen. Und weiter: „Man muss die Natur wie ein Mosaikbild aus verschiedenen Farben betrachten und diese Strich für Strich, jede in ihrer ganzen Einfachheit nachbilden . . . Man soll also eine Art Fresco machen? Ja, noch besser aber Mosaike!" Hört man nicht jetzt alle Tage im grünen Saal die Leute sagen: „Das ist keine Malerei mehr, das ist Mosaik"? Sie mögen sich also beruhigen: Es gilt hier nicht die Laune ein paar verwegener junger Leute, die verblüffen wollen, sondern hier wird um das Letzte der ganzen Entwickelung seit Velazquez gerungen, dieser ungeheueren Entwickelung zur Luft, zum Licht, zur Sonne!

SECESSION.

(ZUR DRITTEN KUNSTAUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.)

Ich vermuthe, dass nach uns eine Zeit großer Menschen kommen wird: diese sollen wir bereiten helfen. Das mag der Sinn unseres wunderlichen Wesens sein. Sie bereiten helfen, indem wir nicht ablassen, so neue Wünsche und so heftige Forderungen aufzuregen, dass sie nicht mehr zu beschwichtigen sind. Niemals ist eine solche Sehnsucht nach einem freien und wahrhaften und heroischen Leben unter den Menschen gewesen. Sie schütteln sich, sie ringen die Hände, sie sind zum Äußersten entschlossen. Das ist vielleicht der ganze Inhalt dieser Zeit, dass durch sie das alte Leben den Menschen unerträglich geworden ist. Jetzt sind sie auf das höchste gespannt und werden sich nicht mehr beruhigen können. Am Ende werden wir freilich immer nur gefordert haben, wir aus dieser Zeit. Aber dieses ungeheure, ja bedrohende Fordern ist eine That gewesen. Wie Monumente stellen wir unsere Begierden hin. Unter ihren strengen und das Größte gebietenden Blicken wachsen die Nächsten auf. An ihnen wird es sein, uns zu genügen: sie lösen unsere Worte ein.

So sind auch die Werke eines jeden von uns anzusehen: als große Forderungen. Man klagt uns an, dass

wir uns vermessen und doch unserem eigenen Willen nicht gewachsen sind, keiner von uns. Aber wer hätte das nicht selbst gefühlt? Wer von uns hätte nicht, wie Klinger einmal sagt, über den „ganzen Jammer der lächerlichen Kleinheit des kläglichen Geschöpfes im ewigen Kampfe zwischen Wollen und Können“ bei sich geklagt? Nur ficht uns das nicht an, denn wir empfinden, dass es nicht an uns ist zu geben, sondern zu fordern. Dazu sind wir geschickt worden. Jedes Leben, das einer von uns lebt, ist wie eine bloße Skizze, ein erster Entwurf oder ein Modell eines späteren Lebens, das erst kommen wird. Dieses wird das unsere ausführen. Wir haben sozusagen aus uns Figurinen für die nächsten Menschen gemacht, diese werden uns erst ins Große und ins Lebendige übertragen müssen. Solche Figurinen sind wir alle, und wie eine solche Figurine eines kommenden Lebens ist mir auch immer das Thun von Max Klinger erschienen: es hat den Künstler der Zukunft entworfen, nach dem wir uns sehnen, jenen gelassen Gewaltigen einer neuen Renaissance, der auf dem höchsten Berge steht, alle Leidenschaften gebändigt, alle Geheimnisse vernommen hat und nun mit ungeheurer Stimme in den Tumult der Menschen ruft, der Herr aller Künste und Kräfte, zu diesen mit Worten, zu jenen durch Gestalten, zu jedem in seiner Sprache und immer gleich mächtig redend, Städte bauend, Völker geleitend und über alles mit milder Weisheit gebietend. Das wird wohl die Bedeutung seines unruhigen, furchtbaren, einsam immer verlangenden Lebens sein. Aber so vehement es in seiner scheuen und ungeduldigen Schönheit ist, es ist eben doch nur eine Figurine, wie eine ébauche. Es wird erst Einer kommen müssen, der es erfüllen soll: Einer, der dasselbe

will und es auch kann. Aber der hätte ohne ihn nie kommen können. Er wird sein Geschöpf sein.

Ein Leben, das so im Großen strebt und sich zur Zukunft wendet, soll man mit Dank betrachten. Es gilt im Ganzen, nicht durch das Einzelne, nicht durch dieses oder jenes Werk, das man später erst verstehen wird, wenn es einst, durch den Kommenden, in Erfüllung gegangen ist. Auf ihn weist Klinger hin und er macht uns nach ihm verlangen. Das ist sein Amt. Was hat es dabei zu sagen, ob er malen kann? Ich bekenne, dass ich mich um seinen „Christus im Olymp“ bemüht habe, aber er hat auf mich nicht wirken wollen. Ich bin gesessen und habe gewartet, aber es ist nicht gekommen, es haben sich immer nur Gedanken erregt, ich habe nichts empfinden können. Es geschieht mir bei seinen Werken immer, dass ich erst von ihnen weg sein muss; erst in der Ferne, erst in der Erinnerung fangen sie nachzuwirken an und lassen sich vernehmen, in ihrer Nähe vermag ich nichts zu spüren.

Man hat gesagt, dass er kein Maler ist. Aber er drückt doch Großes groß aus; ist uns das nicht genug? Aber, hat man gesagt, dann sind wir ja wieder beim alten Carton der Akademie angekommen, bei jenen „Maschinen“, die aus sich selbst nicht wirken können, sondern Gedanken herbeiziehen müssen! Und man hat Kaulbach genannt. Da sollte man doch nicht vergessen, dass es etwas anderes ist, wenn ein Maler irgend einen Gedanken malt, als wenn er im Malen immer auf dasselbe Problem kommt, dem er lieber entrinnen möchte und das ihn doch, wie das eigentliche Räthsel des Lebens, niemals verlässt. Dies scheint bei Klinger zu sein: dass er ein Heide ist, dem das Christenthum in den Weg

tritt. Das Heidenthum ist in ihm so stark, dass er kein Christ werden kann, das Christenthum ist in ihm so stark, dass er kein Heide bleiben kann. Ein Streit, der in jedem von uns einmal getobt hat. Er wird in sich den Heiden nicht los, der mit freien Sinnen das schöne Leben zu küssen verlangt. Er wird den Christen nicht los, der sich mit schmachtender Seele aus der Erde strecken will. Er kann nicht entsagen wie der Christ, denn in ihm schreit es nach der Pracht und nach der Lust des Lebens. Er kann nicht genießen wie der Heide, denn in ihm sehnt es sich aus der Noth des Lebens weg. So hat er gespürt, dass wir uns weder in diesem noch in jenem mehr beruhigen können, im Heidenthum nicht, weil unsere Seelen wach geworden sind, im Christenthum nicht, weil wir unsere Sinne nicht vergessen können, und dass wir darum hinaus müssen, aus beiden hinaus und in ein neues Leben hinein, das jene wie zwei schöne Tafeln lieber Vergangenheiten ehren mag, aber sich sein eigenes Gesetz bilden, nach sich selbst seine eigenen Götter schaffen wird.

Wie oft rufen wir uns selber zu: Seien wir doch einfach wieder Heiden! Warum sind wir es dann nicht? Darauf antwortet hier Klinger durch die Gestalt seiner Psyche, die vor Christus auf die Knie sinkt. Erinnern wir uns, dass Sokrates einen „Dämon" hatte: eine innere Stimme. Diese innere Stimme hat nicht mehr verstummen können, sie ist es, die Christus zu den Menschen und in den Olymp gerufen hat. Sie können wir nicht bethören, sie lässt uns keine Heiden mehr sein. Aber sind wir noch Christen? Man betrachte doch dieses Bild, besinne sich, was es geschehen lässt und drücke das in Worten aus. Auf dem Bilde tritt Christus in den Olymp ein, die alten

Götter erblicken ihn, er geht auf den Zeus zu. Was sagt uns das? Hier Christus, dort Zeus, die alten Götter und der neue Gott. Wir sehen wohl: er ist anders wie sie; aber wir sehen auch, dass er ihnen seinen Besuch machen kann. Dies ohne Entrüstung zu sehen, ja, es in der Ordnung zu finden, ist uns möglich geworden. Was heißt denn das aber? Das kann doch nur heißen, dass Christus jetzt in derselben Entfernung von uns ist wie der Zeus. Glauben wir an den Zeus? Wir können ja sagen, indem wir es in einem vagen pantheistischen Sinne meinen und mit ihm die ewig waltende Kraft in der Natur verstehen: an einen lebendigen und persönlichen Zeus, der noch unter uns vermummt nach schönen Frauen auf Abenteuer geht, glauben wir nicht mehr, er ist uns nur noch ein Zeichen einer Idee. Indem er nun Christus zu ihm treten lässt, hat der Künstler von diesem doch wohl dasselbe gesagt, und indem wir es sehen können, Christus neben Zeus, stimmen wir ihm zu. Der Künstler drückt aus, dass Christus uns dasselbe geworden ist, was uns Zeus oder Ares oder Apollo ist. Er hat ihn unter die alten Götter treten lassen, und wir glauben an die alten Götter nicht mehr. Man könnte ja auch malen: Wotan begegnet dem Zeus. Aber nur, wenn Wotan dem Zeus schon gleich geworden ist: wenn sie beide nur Mythologie sind. Ein gläubiger Germane würde niemals seinen Gott durch eine solche Begegnung entheiligen lassen. Dass es heute gute Christen gibt, die dieses Bild ertragen können (der Herr Dr. Ebenhoch, der da doch competent ist, hat erklärt, dass er es als „eine ebenso groß- als eigenartige Verherrlichung des Christenthums und seiner Lehre“ empfunden hat), kann uns beweisen, wie es mit ihrem Christenthum ist: sie glauben an Christus, wie wir an den Zeus.

DER ERSTE SECESSIONIST.

(ZUR HÖRMANN-AUSSTELLUNG IN DER SECESSION.)

Frau Laura von Hörmann hat mir erlaubt, in den hinterlassenen Heften und Scripturen des Unvergesslichen zu lesen. Es sind Entwürfe der Reden, die er in den Versammlungen der Genossenschaft gehalten, oder von Briefen, die er geschrieben hat, um sich über die Jury zu beschweren oder gegen einen Recensenten zu vertheidigen oder auch um Collegen, denen es nicht besser gieng, zu trösten, und allerhand Notizen von Gedanken über seine Kunst. Wie groß und rührend steht der gute Meister in diesen hastig und mit einer Wuth, die man noch zu spüren glaubt, beschriebenen Heften da! Einen traurigeren Fall kann man sich nicht denken, man möchte am Schicksal verzweifeln! Er hat treu auf die neue Kunst in unserem Vaterland gehofft und er hat sie nicht mehr sehen dürfen. Er hat unerschütterlich an den Sieg der Künstler über die Händler geglaubt und hat nicht mehr dabei sein dürfen. Er ist der erste Secessionist gewesen und hat die Secession nicht mehr erlebt. Um zwei Jahre ist er zu früh gestorben. Wäre er unter uns gewesen, als damals, vor der Gartenbau-Gesellschaft, zum ersten Mal die grünen Fahnen aufgezogen wurden! Wäre er dabei gewesen, als voriges Jahr im April, es war ein

schwüler Tag und donnerte in der Ferne, unser Alt mit dem Hammer auf den Stein schlug! Hätte er es noch erlebt, im eigenen Haus der jungen Künstler zu stehen! Er wäre vor Freude hundert Jahre alt geworden.

Er war, nachdem er sich von seinem ersten Berufe verabschiedet hatte, im Jahre 1886 nach Paris gegangen. Was Paris für ihn wurde, kann nur begreifen, wer dasselbe an sich erfahren hat. Es war wie eine Offenbarung für ihn. Er hatte das Gefühl, als ob er die ganzen Jahre her in einem wüsten Schlaf gelegen und nun erst zum Leben, zum wahren Leben erwacht wäre. Er war blind gewesen, jetzt lernte er erst sehen. Er hatte nichts gewusst, jetzt stand es vor ihm da, was er sollte. Es war wie ein seliger Rausch, aber auch eine ungeheuere, tiefe, peinigende Angst: ob er es denn jemals können wird? Von jenem Tage an kennt er kein Vergnügen mehr, gibt er sich keine Ruhe mehr, will er von nichts Anderem als seiner Kunst mehr wissen und seine Antwort, was man ihm auch sagen mag, ist immer nur: „Lasst's mich, ich muss arbeiten!" Und fort in der Früh um acht, ins Atelier, bis um zwölf; und wieder von eins bis fünf, und wieder abends um acht, bis in die Nacht, bis draußen schon der letzte Lärm der wilden Stadt verklungen ist. So Tag um Tag, wochenlang, monatelang, ohne Rast, ohne Pause, mit einer fast sinnlichen Leidenschaft für die Kunst, wie von ihr besessen, bis seine Augen krank sind und er fort muss, um nicht zu erblinden. Und er ist noch kaum genesen, er kann kaum wieder sehen, ist er schon wieder draußen und malt, malt in der Sonne, malt in der Nacht und schüttelt jede Warnung mit denselben Worten ab: „Lasst's mich, ich muss arbeiten!"

Lasst's mich, ich muss arbeiten! Er weiß jetzt, was

er soll. Er hat erkannt, was malen ist. Nun will er es lernen. Er will würdig werden. Nichts reizt ihn mehr als die That, die er zu thun sieht: zu schaffen, wie er jetzt weiß, dass es sein soll, und es dann nach Hause zu bringen, wo sie es noch nicht wissen, in die geliebte Heimat! Lasst's mich, ich muss arbeiten!

Und er arbeitet. Zunächst in Dachau. Er arbeitet, wie nur er zu arbeiten verstand — er konnte stundenlang im Schnee an der Arbeit stehen, er hat um einer Farbe willen die Glut der Sonne nicht gescheut, bis es ihm vom Leibe tropfte, und Engelhart und Krämer, die später mit ihm in Taormina waren, haben oft erzählt, dass er, damals schon ein Fünfziger und auf den Tod krank, allen Jungen an Kraft und Lust und Leidenschaft für die Arbeit voran war. Er hat gearbeitet, bis er konnte, was er wollte, bis ihm nichts mehr widerstand, bis er ein Meister geworden war. Seine ersten ganz freien und ganz wahren Sachen sind aus dieser Dachauer Zeit. Jetzt hatte er gefunden, was er ein Leben lang gesucht hatte, und damit gieng er jetzt nach Wien. Mit welchen Gefühlen! Mit welchen Wünschen! Mit welchen Hoffnungen! Er empfand es als eine Gnade, dass das Schicksal ihm gewährt hatte, das Rechte zu erkennen, und dass er fähig geworden war, es den Anderen zu zeigen, denen in der Heimat! Dem wollte er sich fortan widmen: denn hinter aller Arbeit, allem Ringen und aller Sorge um die Kunst war ihm immer der Gedanke an sein altes Vaterland geblieben. Was er that, es sollte immer zur Ehre unseres Landes sein. In seiner Broschüre (die er 1892 bei Leopold Weiß herausgegeben hat, „Künstlerempfindungen, ein Rückblick auf einige Bilderwerke der XXI. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause“), in seinen Reden, in allen seinen

Aufzeichnungen ist immer der Refrain: „Zum Stolze unseres Vaterlandes . . . Für Österreichs Ehre und Größe!“ Wie wollte er da jetzt wirken! Wie wollte er helfen! Wie würden sie ihm zujauchzen, da er gefunden hatte und nun kam, um es mit ihnen zu theilen!

Und nun fängt die Tragödie an, die freilich mehr einer Farce glich. Sie jauchzten ihm nämlich nicht zu. Sie wunderten sich und begriffen ihn nicht. Was wollte denn der? Er war ihnen ungemüthlich. Lasst's mich, ich muss arbeiten — das war keine Parole für die Genossenschaft. Was hatte er denn? Immer diese Phrase von der „Wahrheit in der Malerei!“ Was ist Wahrheit? Wer will Wahrheit? Kauft man Wahrheit? Seit wann ist Wahrheit ein Artikel, der geht? Wozu die Neuerung? Sie wollten sich nicht stören lassen. Mochte er sich heiser schreien, sie hörten nicht auf ihn, er war ein Narr. Wahrheit, schrie er, zur Ehre und Größe unseres Landes! Gehen wir lieber Tarock spielen, antworteten sie ihm. Er hat damals oft vor Zorn geweint, vor Zorn und Scham, dass solche Menschen sich Künstler nennen dürfen. Da fieng man nach und nach an, den unbequemen Mahner, dem es um die Malerei ernst war, lästig zu finden', er begann sie zu genieren. Nun, dafür gibt es ja ein Mittel, man hat ja ein „Peitscherl“: seine Bilder wurden refusiert! Refusiert! Man muss nur wissen, was das für ihn war! . . . Er war 1873 zuerst als Volontär, dann als wirklicher Schüler bei Professor Lichtenfels eingetreten, hatte 1874 bei Feuerbach gelernt und im selben Jahre zum ersten Male im Künstlerhaus ausgestellt; 1876, bei der Eröffnungsausstellung in der Akademie der bildenden Künste, war eines seiner Bilder vom Kaiser für das Belvedere angekauft worden. Seither stellte er regelmäßig aus und blieb mit der Ge-

nossenschaft im besten Verhältnis. Das alles waren Bilder eines Dilettanten von Geschmack und Fleiß gewesen, nicht eben schlechter als die Sachen der Herren Collegen, aber auch nicht viel weniger schlecht. Nun war er nach Paris gekommen. Was er dort gelernt hatte, bezeugten ihm die Franzosen: zwei seiner Bilder bekamen auf der Weltausstellung die Mention. Eines von diesen, „Nachtpartie aus Samois", wollte er jetzt, drei Jahre später, im Künstlerhaus ausstellen und — dieses Bild, das sich in Paris die Mention geholt hatte, wurde ihm jetzt im Künstlerhaus refusiert. Und refusiert wurde ihm der „Brandleger" (Motiv aus Fontainebleau) und refusiert wurde ihm das „Haidekraut" (Motiv aus Fontainebleau). „An diesem Punkte bin ich nun angelangt, nachdem ich seit 1884 Ihrer sehr ehrenwerten Genossenschaft angehört habe", rief er damals, 1891, in seiner großen Rede gegen die Jury aus, aber es saßen nur noch ein paar junge Leute da, die anderen waren schon wieder Tarockspielen gegangen.

Was hatte er denn eigentlich so Furchtbares gethan? Was war sein Verbrechen? Was zog ihm diesen Hass zu? Es ist noch nicht zehn Jahre her und man kann es heute schon kaum mehr begreifen. In einem Brief an einen kritischen Regierungsrath, der ihn in der Wiener Weise mit ein paar Witzen abgethan hatte, citiert er eine Äußerung des Recensenten, vom 29. März 1890, über ein Bild von Ribarz: „Ob die Gewächse in Schnee oder poudre de riz wachsen, weiß ich nicht anzugeben, Erde ist's gewiss keine", und fügt nur die Worte an: „Ribarz, 1889, goldene Medaille nach harter bitterer Arbeit in Paris errungen — Empfang in der Heimat!" Dann vertheidigt er das Bild und fährt fort: „Und weil ich schon bei

Beispielen bin, so will ich der Seife erwähnen, die von vielen Kunstschriftstellern den Jüngern auf Uhdes Abendmahl zum Händereinigen empfohlen wurde. Können Sie mir da vielleicht folgende Fragen beantworten: Wie sieht die Hand eines fünfzig- bis sechzigjährigen Mannes, keine Salonhand des neunzehnten Jahrhunderts, in einem solchen Raume aus? Wo hat Uhde diese Figuren und diese Hände gemalt? Auswendig aus der Erinnerung oder nach der Natur? Was soll einen so ernsten Künstler veranlassen, eine Hand, die er sieht und die ihn begeistert, anders darzustellen, als sie ist? Oder soll er in solchen Momenten an die Kritiker denken?" Um welche Dinge hat man sich damals herumschlagen müssen — und müssen wir es denn nicht noch immer?

Sein Programm war „der Kampf gegen die Schablone und gegen die Anlehnung". Es galt ihm, nach keinem Muster zu malen, sondern nach seiner Überzeugung. Man soll von uns einmal sagen, „dass wir keine Nachahmer, keine Anbeter von Götzen, sondern bestrebt waren, die Individualität eines jeden Einzelnen und die Individualität unserer ganzen Zeit zum Ausdruck zu bringen". Was Hevesi später in der classischen Formel ausgesprochen hat, die jetzt das neue Haus schmückt: „Der Zeit ihre Kunst!", das wird er zu predigen nicht müde. Individualität, Individualität des Einzelnen und Individualität der Zeit! Individualität und — Farbe! Die Entdeckung der Farbe ist ihm die große That unserer Zeit: „Wir alle wissen jetzt, dass ein Gemälde, noch so schön gezeichnet und noch so herrlich componiert, unvollkommen ist, wenn es nicht gemalt ist . . . Die Farbe und die Helligkeit der Luft, das Dunkel des Waldes, die beleuchtete Wiese, das Terrain in allen seinen Nuancen und Farben, das Meer

mit seinen brandenden Wogen, der Stoff eines Kleides in der Sonne und im geschlossenen Raum! . . . Die heutige Malerei lässt ein Bild nur gelten, wenn daran jeder Centimeter vom Künstler auf seine Wahrheit vertheidigt werden kann und wenn jeder Winkel denselben Ernst und dieselbe Treue hat. Ein Bild muss überzeugen, überzeugen!" Auf einem anderen Zettel habe ich, mit der Aufschrift: „Der neue Professor zu seinen Schülern", folgende Zeilen gefunden: „Freilichtmalen heißt nichts Anderes, als vor allem nach der Natur studieren, nichts malen, worüber Sie sich nicht die vollkommenste Rechenschaft ablegen können, und keinen Centimeter Ihres Bildes darf es geben, welchen Sie nicht gegen jeden Ungläubigen vertreten können. Freilichtmalen heißt vor allem studieren und mit jedem Bilde lernen, nicht einer einmal gemalten Studie im Atelier alle möglichen Transformationen geben und nicht ein Bild zum Verkaufe malen, sondern um seine eigene Individualität zu suchen. Freilichtmalen heißt, nichts auswendig malen. Sie wissen, wie ich male: wenn es einem von Ihnen einfällt, mich nachzuahmen oder meine Malweise zu gebrauchen, ist der betreffende Schüler entlassen!"

Sein letzter Gedanke ist der Plan einer modernen Gallerie in Wien gewesen. Darüber hat er seit 1893 mit dem damaligen Präsidenten des Abgeordnetenhauses und mit dem Vorstande der Genossenschaft verhandelt, ohne freilich gehört zu werden. Nach seinem Entwurf hätte der Reichsrath eine Summe zur Gründung einer solchen Gallerie zu votieren und dann von Jahr zu Jahr für ihre Erhaltung zu sorgen, Kunstfreunde würden durch Schenkungen oder Legate beitragen. Sie hätte die besten Werke der österreichischen Künstler unserer Zeit aus allen ihren

Perioden zu enthalten, so dass sie die ganze Entwickelung eines jeden durch ihre sämmtlichen Phasen zeigen könnte; nicht auf die Menge oder Größe der Bilder wäre dabei zu sehen, sondern darauf, dass sie charakteristisch für das Wesen eines jeden Künstlers sind. Doch müsste auch die Entwickelung der anderen Nationen durch markante Beispiele gezeigt werden, so dass wir immer lernen können und angetrieben werden, hinter keiner Nation zurückzubleiben. Man weiß, dass die Secession diesen großen Gedanken angenommen hat; schon in ihrem ersten Programme war ein Punkt: Die Gründung einer modernen Gallerie. Möge sie ihn nicht vergessen, sie könnte das theuere Andenken unseres ersten Secessionisten nicht würdiger ehren!

OTTO WAGNER.

Ein genialer An- und Aufreger, hat Josef Bayer einmal von Semper gesagt. Das Wort würde auf unseren Otto Wagner passen. Von diesem mächtigen, abseits von den Cliquen im Stillen wirkenden Mann ist eine Revolution ausgegangen. Seit ein paar Jahren will man auf einmal von der alten Architektur nichts mehr wissen. Die Mode von gestern gefällt nicht mehr; jene Paläste, die wie Decorationen aus der Renaissance oder aus dem Barock sind, wirken nicht mehr. Es verlangt uns, auf unsere Weise zu wohnen, unserem Bedürfnisse gemäß, wie wir uns auf unsere Weise kleiden, unserem Bedürfnisse gemäß. Wir wollen kein Costüm mehr, da sollen es auch unsere Häuser nicht mehr haben. Gehen wir über den Ring, so kommen wir uns wie in einem recht billigen Carneval vor. Alles ist vermummt, alles ist verkleidet, alles hat Masken an. Dazu ist uns aber doch das Leben zu ernst geworden. Wir wollen ihm in sein Gesicht sehen. Man drückt das mit dem Schlagwort von einer „realistischen Architektur“ aus. Damit meint man, dass der Bau seinem Zwecke dienen und dies gar nicht verheimlichen, sondern deutlich aussprechen soll. Wer die Kraft hat, der constructiven Lösung ihre Form zu

geben, ist unser Künstler. Sie hinter fremde Formen zu verstecken, scheint uns albern und hässlich. Früher hat man vor allem verlangt, dass ein Haus „nach etwas aussehen“ soll. Wir verlangen, dass es etwas sein soll. Wir schämen uns, als heutige arbeitende Menschen wie Prinzen oder Patricier von gestern und vorgestern zu wohnen. Das empfinden wir als einen Schwindel. Dem Hause soll man ansehen, was es ist, welchen Beruf es hat, wer in ihm und wie er lebt. Wir sind keine barocken Menschen, wir leben nicht in der Renaissance, warum wollen wir so thun? Das Leben ist anders geworden, die Tracht ist anders geworden, jeder Gedanke, jede Empfindung und die ganze Art der Menschen ist anders geworden, da muss auch das Bauen der Menschen anders werden, ihrem neuen Sinn und ihrem neuen Thun gemäß. Solche Wünsche sind laut geworden und wollen nicht mehr verstummen. Wie bewundern wir die Stadtbahn! Weil wir spüren, dass da alles nothwendig ist, weil sie zu unserer Kleidung und zu unseren Geberden passt und den heutigen Dialect mit uns redet, weil sie nicht „Costüm“ oder „Decoration“ oder wie man es nennen mag, sondern Wahrheit ist. Wie freuen wir uns über jeden Versuch, auch im Bauen das Eigene unserer sonderbaren Zeit zu zeigen! Wie freuen wir uns der unerschrockenen jungen Künstler, die nicht ablassen, nach einer neuen Form der Architektur zu trachten! Vor einem halben Jahr hat man noch über das neue Haus der Secession gelacht. Heute ist es schon der Stolz der Wiener. Ich fürchte, noch ein halbes Jahr, und es wird eine Schablone sein, nach der eifrige Copisten Kirchen, Hotels und Villen bauen werden: im „secessionistischen Stil“. Welche Wandlung seit ein paar Jahren! Welche Wandlung in den Absichten der

Künstler! Welche Wandlung in den Wünschen des Publicums! Freilich, diese Wünsche und jene Forderungen sind ja eigentlich gar nicht so neu: Semper hat sie schon vor sechzig Jahren ausgesprochen (man vergleiche die schöne Darstellung, die Karl Rosner in „Das deutsche Zimmer im XIX. Jahrhundert"*) gibt, S. 90 und S. 98). In seiner ersten Schrift, 1834, heißt es schon: „Unsere Hauptstädte blühen als Qnintessenzen aller Länder und Jahrhunderte empor, so dass wir in angenehmer Täuschung am Ende selbst vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören. Fördert uns dies alles? Wir wollen Kunst, man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues, man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Diese sollten wir vom Gesichtspunkte des Schönen auffassen und ordnen und nicht bloß Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und der Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. Nur einen Herrn kennt die Kunst — das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie den Launen des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht." Und in einer anderen Schrift, 1851: „Unsere besten Sachen sind mehr oder weniger getreue Reminiscenzen; andere zeigen ein löbliches Bestreben, die Formen von der Natur unmittelbar zu entlehnen; aber wie selten sind wir glücklich darin gewesen! Das Meiste ist verworrenes Farbengemisch oder kindische Tändelei. Höchstens an Gegenständen, bei denen der Ernst des Gebrauches nichts Unnützes zulässt, als Wagen, Waffen, musikalischen Instrumenten und

---

*) Georg Hirth, „Das deutsche Zimmer vom Mittelalter bis zur Gegenwart," vierte, unter Mitwirkung von Karl Rosner erweiterte Auflage. München, Georg Hirths Kunstverlag.

dergleichen, zeigt sich zuweilen mehr Gesundheit in der Ausstattung und Veredlung der durch die Bestimmung streng vorgezeichneten Formen." Ist damit nicht schon alles gefordert, was wir heute fordern? Aber wer hat damals auf ihn gehört? Es hat erst ein Stärkerer kommen müssen, ein agitatorischer Künstler, ein Führer, der die Jugend zu seinen Gedanken zwang. Dies ist unser Otto Wagner.

Von seiner berühmten Broschüre über die „Moderne Architektur" ist jetzt die zweite Auflage*) erschienen. Es ist erst drei Jahre seit der ersten her. Drei Jahre, und welche Wandlung! Mit Recht kann er im Vorwort sagen: „Als ich im October 1895 die vorliegende Schrift veröffentlichte, stellten sich meiner darin ausgesprochenen Überzeugung Unverständnis und Übelwollen eines großen Theiles meiner Fachgenossen entgegen, und manches ungerechtfertigte, ja alberne Wort wurde mir zugeschleudert. Wie alle Neuerer musste ich die Erfahrung machen, dass man der Welt nicht ungestraft sagen darf: ‚Deine Anschauungen waren auf falscher Basis aufgebaut, du hattest Unrecht." Kaum drei Jahre sind seit jener Zeit verflossen, und schneller, als ich selbst es dachte, haben sich meine Worte bewahrheitet; fast überall ist die ‚Moderne' als Siegerin eingezogen. Scharenweise kamen die Gegner als Überläufer ins Lager, ihre besten Kämpfer wurden wankend, als sie erkannten, dass der Schild der Tradition und Intimität, welchen sie dem Ansturm der ‚Modernen' entgegenhielten, doch nur aus Glas bestand. Ein Heer von Kunstzeitschriften erschien auf dem Kampfplatze, und alle haben den ‚Modernen' ihre Spalten geöffnet, in That

*) Moderne Architektur, seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete, von Otto Wagner. Wien 1898, Verlag von Anton Schroll & Co.

und Wort wurde die ‚Moderne' gefeiert. Die Erfolge der Secession und der Architektur in der Jubiläums-Ausstellung in Wien bringen einen weiteren schlagenden Beweis, dass auch die Allgemeinheit sich dieser jugendfrischen Strömung angeschlossen hat. Gewiss muss es jeden Streiter mit Genugthuung erfüllen, wenn er nach jahrelangem Ringen den Sieg seiner Anschauungen constatieren kann. Und dieser Sieg, er ist da! Wer wollte heute noch leugnen, dass die Menge die neue Kunst nicht nur sympathisch begrüßt, sondern sogar, wie ein Hungernder die lang entbehrte Nahrung, mit Gier aufnimmt? Glänzend wie ein Phönix ist die Kunst wieder aus der Asche der Tradition als ‚Moderne' erstanden und hat ihre ewig schöpferische Kraft aufs neue gezeigt."

In diesem Buch werden die Gedanken, welche uns nach einer neuen Architektur verlangen lassen, die Forderungen, die wir an sie stellen, und die Mittel, ihnen gerecht zu werden, auf eine wunderbar einfache und ruhig bezwingende Art dargestellt. „Eine Ansicht, welche auch in Fachkreisen sehr verbreitet ist und sozusagen als Postulat gilt, ist die, dass der Architekt jeder seiner Compositionen durch die Wahl eines sogenannten Stils eine Unterlage schaffen muss, ja man verlangt, dass er dann immer jene Stilrichtung, für die er Eignung zeigt, mit besonderer Vorliebe pflege." So hat man es der Reihe nach mit allen historischen Stilen versucht und ist der Reihe nach von einem jeden nur immer wieder enttäuscht worden. „Man wurde sich darüber klar, dass alle sogenannten Stile einstens wohl die volle Berechtigung hatten, dass für unsere moderne Zeit aber ein anderer Ausdruck gesucht werden müsse. Hat uns auch alle, weil das Geschaffene so schön an gute alte Vorbilder erinnerte, eine

zeitweilige Befriedigung erfüllt, der künstlerische Katzenjammer konnte nicht ausbleiben, da die entstandenen ‚Kunstwerke' sich nur als Früchte archäologischer Studien entpuppten und ihnen beinahe jeder schöpferische Wert fehlte. Die Aufgabe der Kunst, also auch der modernen, ist aber dieselbe geblieben, welche sie zu allen Zeiten war. Die moderne Kunst muss uns moderne, von uns geschaffene Formen bieten, die unser Können, unser Thun und Lassen repräsentieren." Was heißt das aber: moderne, von uns geschaffene Formen? Welche werden das sein? Formen, die mit unserem Empfinden, unserer Erscheinung, unserer ganzen Weise stimmen — so stimmen, wie jene alten Formen damals in die ganze Weise jener Menschen eingestimmt haben. „Ein mit lebhaften Farben bemalter griechischer Tempel, der Hain mit bunten Statuen geziert, ein schöner, kurzgeschürzter Grieche mit brauner Haut, der heilige, farbig stimmende Ölbaum, der tiefblaue Himmel, die erhitzte, zitternde Atmosphäre, die scharf abgegrenzten Schatten, das ist doch ein Bild, eine Symphonie. — Eine gothische Kirche, kindlich frommer Kerzenschein durch bunte Fenster schimmernd, die zur Kirche wallende Menge in ihren mattbunten geschlitzten Wämsern und Kitteln, Weihrauch, das Geläute der Glocken, Orgelton, ein oft gar trüber Himmel — wieder ein Bild." Man betrachte diese Bilder — und nun denke man sich jemanden in moderner Kleidung: er wird sehr gut in eine Bahnhofhalle oder in einen Schlafwagen passen, aber wird er in einen Salon Louis XVI. oder in ein romanisches Schloss passen? Wir haben griechische Parlamente und gothische Kirchen und dabei vergessen wir nur, „dass die Menschen, welche diese Gebäude frequentieren, alle gleich modern sind, und dass es weder

Sitte ist, mit nackten Beinen im antiken Triumphwagen am Parlamente vorzufahren, noch mit geschlitztem Wamse sich der Kirche oder einem Rathhause zu nähern . . . Künstlerische Bestrebungen, welche trachten, Nachbildungen an Bestehendes anzuschmiegen, ohne auf andere Bedingungen Rücksicht zu nehmen, müssen, abgesehen von einer gewissen Geistesarmuth und Mangel an Selbstbewusstsein, die sie bergen, immer einen ähnlichen Eindruck machen, als wenn jemand im Costüm eines vergangenen Jahrhunderts, noch dazu aus einer Maskenleihanstalt, einen modernen Ball besuchen würde."

Die Frage ist nun, wie wir denn aber zu den neuen Formen kommen werden, die wir verlangen? Vom Bedürfnis aus. Drücken wir nur dieses jedes Mal getreu und einfach aus und wir sind schon das Schlimmste los: die Lüge. Machen wir das Bedürfnis zu unserem Gesetz, lernen wir es verstehen, lernen wir, ihm dienen. Etwas Unpraktisches kann nie schön sein, ist seine erste Maxime. „Ein Miethaus, welches mit unmotivirten Risaliten, Thürmen und Kuppeln prunkt, oder unter der Maske des Palastes stolziert, sogenannt stilvolle Möbel, auf denen man unbequem sitzt u. s. w., wirken alle gleich albern, es sind eben künstlerische Lügen." Trachten wir nicht nach dem Schein, hüten wir uns, dem banalen Geschmack gefällig zu sein, lassen wir das Gebot der Sache walten. Was die Sache verlangt, soll unser Gesetz sein. Die Sache, das ist das Material und die Technik. Was man die Composition nennt, hat dem Material und der Technik zu gehorchen. Sie soll das Material und die Technik sehen lassen, nicht sie verheimlichen. Kein Schmuck, der einem Material und einer Technik fremd ist, kann schön sein. Der Schmuck muss der natürliche Ausdruck des

Materials und der Technik sein, sozusagen eine Blüte, die das Material und die Technik getrieben haben. „Bedürfnis, Zweck, Construction und Idealismus sind daher die Urkeime des künstlerischen Lebens. In einem Begriffe vereint, bilden sie eine Art ‚Nothwendigkeit' beim Entstehen und Sein jedes Kunstwerkes, dies der Sinn der Worte: ‚Artis sola domina necessitas'."

Mit den größten Hoffnungen sieht Otto Wagner in die Zeit, die kommt. Er glaubt, dass wir unmittelbar vor einer ungeheuren Umwälzung der Architektur sind. So gewaltig wird diese sein, dass man nicht mehr von einer Renaissance der Renaissance sprechen wird: nein, „eine völlige Neugeburt, eine Naissance" wird es sein! Wir brauchen uns nur auf uns selbst zu besinnen, auf unsere Bedürfnisse und unsere Nothwendigkeiten; wir müssen nur mit der Kunst dem Leben nachkommen, das ihr enteilt ist. Wir müssen uns nur entschließen, endlich auch in der Architektur wir selbst zu sein, nach keinem anderen Gesetze fragend als der Schönheit, die wir in uns haben. Dies lehrt sein Buch, dies lehren seine Werke und durch tapfere Schüler wird seine Lehre schon in den Straßen unserer Stadt lebendig. Wir wünschen uns nur, er möge zur dritten Auflage seines Buches ein ebenso stolzes Vorwort schreiben können.

MALEREI.

(COLLECTIVAUSSTELLUNG VON HANS SCHWAIGER IN DER GALLERIE MIETHKE.
VIERTE AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS. SECESSION WIENZEILE 2.)

Bei Miethke sind jetzt Sachen von Hans Schwaiger zu sehen. Die meisten kennt man aus dem „Ver Sacrum" (Augustheft 1898). Da hat Hevesi geschildert, wie Schwaiger lebt. Tief in den Karpathen haust er, unter den Slovaken, in einem alten alten Wald, der ganz schwarz ist. Ganze Tage sitzt er, wenn es regnet, da mit sich allein, dampft aus großen Pfeifen, sieht dem grauen Regen zu, hat seltsame Kräuter und Arzneien auf dem Tisch, wie ein altes Weib, und hantiert in Folianten herum, wo die sonderbarsten Geschichten stehen: Recepte für das Vieh, wenn es krank ist, oder wie man die Galgenwurz zieht und was sonst noch die Weisheit von Zauberern und von Hexen ist. So liest er und dampft und denkt hin und her und draußen regnet es und rings ist der schwarze Wald. Wenn es ihm aber zu einsam wird, geht er abends ins Dorf, sitzt in der Schwemme und plauscht. Seine Freunde sind Schmuggler und Vaganten, die wissen immer was zu erzählen und er hört ihnen zu und zecht. Geht er in der Nacht dann schwer durch den schwarzen Wald nach Haus, da ist ihm schon Manches passiert. Da bekommen die Wurzeln böse Gesichter, es huscht herum, hier irrt ein Licht, dort winkt es und es scheint, hat er selber erzählt, „eine

weiße Waldfrau hinter jedem Baum zu stehen und lugt hervor, bald rechts, bald links". In solchen Nächten, bei wildem Wetter und wüstem Kopf, wenn er schwer vom Trunk und nass im Regen durch den alten alten Wald, der ganz schwarz ist, nach Haus stapfen muss, hat er das Gruseln gelernt. Da ist er ein guter Bekannter von Geistern geworden. Da hat er seine Märchen her.

Märchen sind ja jetzt modern. Fällt einem Maler gar nichts mehr ein, so malt er Nixen und Zwerge und Hexen hin. Wir sehen es gern, neugierig, wie sich Einer von heute denn das gedacht hat: dieser schrecklich, jener lustig, wild oder frech, wie Einer halt selber ist. Dies erfahren wir von seinen Nixen und Zwergen und Hexen: wie der ist, der sie gemalt hat. Wie sie aber sind, die Hexen und Zwerge und Nixen selbst — ja, wenn wir das erfahren wollen, müssen wir zu unserem Hans Schwaiger gehen, der weiß es. Die Anderen wissen es nicht, das merkt man ihnen gleich an: sie denken es sich bloß. Aber der Schwaiger hat sich nichts ausgedacht, man spürt: er ist dabei gewesen. Er hat den Teufel selbst gesehen, er muss dem Rattenfänger einmal begegnet sein: denn er weiß von ihnen, was man nicht erfinden kann. Er macht uns nichts vor. Darum ist er es auch allein, der uns wirklich Märchen erzählt: Wahrheiten, die nur schon etwas lange her sind. Die Anderen thun nur so; wir merken, dass sie spielen, darum fürchten wir uns nicht. Von ihnen weg getrauen wir uns gleich in ein finsteres Zimmer zu gehen. Was sind das dann für Märchen?

Man sehe sich etwa das „Galgenwurzziehen" an (Nr. 84 bei Miethke, Seite 32 in jenem Heft des „Ver Sacrum"). Man sagt sich da unwillkürlich: Aha, so ist

das gewesen! Oder bei dem „Wassermann“ (Nr. 48 bei Miethke, Seite 7 des „Ver Sacrum“), beim „Rübezahl“ (Nr. 128 bei Miethke, Seite 33 des „Ver Sacrum“) oder bei dem Abenteuer des „Langen mit dem Dicken“ (Nr. 116 bei Miethke, Seite 5 im „Ver Sacrum“) — immer hat man das Gefühl, eine Urkunde, ein Porträt aus jener Zeit, etwas ganz Authentisches zu sehen. Er wirkt wie ein Reporter des Phantastischen. So evident sind seine Sachen. Wir können ihn nie verdächtigen, dass er sich etwas bloß so gedacht hat. Es ist alles unumstößlich und gewiss. Seit Schwind hat das deutsche Märchen keinen solchen Erzähler gehabt.

Woher mag das kommen? Es gibt Berliner, die mit mehr Geschmack und mit mehr Kunst, gefälliger und geistreicher Märchen erzählen. Aber sie wirken nicht auf uns. Wir spüren, dass das Märchen für sie „Theater“ ist. In unserem Schwaiger ist es lebendig. Er hat es nicht gesucht, es ist mit ihm auf die Welt gekommen. Er sehnt sich nicht nach ihm, er hat es bei sich. Er kann uns lehren, was „naiv“ ist. In dieser Zeit, da die Kunst wieder von allen Seiten durch das bloße Spiel, durch den leeren Schein bedroht wird, sind wir stolz, einen solchen Künstler der Wahrheit zu haben. Mögen unsere jüngeren Freunde, die gern mit angenehmen Linien und lustigen Farben scherzen, von seinen Studien lernen! Hier ist alles „mit Überzeugung“ gemalt. Hier denkt der Künstler niemals gefällig zu sein oder zu verblüffen. Hier versteht man das Wort von Hörmann, dass an einem rechten Bilde jeder Zoll vertheidigt und bewiesen werden kann.

* * *

Ich bin heute in der Secession gewesen, drei Tage vor der Eröffnung der neuen Ausstellung. Staub und

Lärm von fleißigen Händen, die Bilder auf dem Boden, Arbeiter in der Luft, von einer Leiter zur anderen balancierend, ein Geschwirr von Reden und Fragen, Engelhart staubt seinen Kamin ab, Jettel gebietet in seiner sanften Weise, der geschäftige Moll ist überall. Im großen Saal wird der ungeheuere Antonius von Strasser aufgestellt, links sind die Sachen von Engelhart, Klimt und Jettel, ein Besnard von einer Pracht und einer Kraft, wie ich noch keinen gesehen habe, rechts eine ganze Reihe von Kuehls, Schotten die Menge, ein Wunder auf dem anderen. Den letzten Saal beherrscht die Gestalt einer reizenden Dame in Gelb, der Frau des Malers Kurzweil; in diesem jungen Künstler scheinen wir endlich den Porträtisten für die elegante Welt zu haben. Daneben ein „Moderner Parsifal“ in satten und tiefen Farben, er ist von Lenz. Da lehnen vier Bilder in einer Ecke: galizische Figuren, merkwürdig gesehen, merkwürdig ausgedrückt, von dem Wiener Andri, einem neuen Namen, den man nicht mehr vergessen wird. Bacher hat einen Christus da, einfach und groß; Klimt eine „Wahrheit“, mit den wilden Locken, die er liebt, und dem bösen und fanatischen Mund, den wir von seiner „Hexe“ kennen; auf dem Bilde steht das stolze Wort: „Mach's Wenigen recht, Vielen gefallen ist schlimm“; wir spüren wieder, dass wir seit Makart einen Künstler von dieser decorativen Macht nicht gehabt haben. Auch sein „Schubert“ ist da, nach meiner Empfindung das schönste Bild, das jemals ein Österreicher gemalt hat. Moll wird seine Freunde verblüffen: in seinem „Salon“ ist er von einer Anmuth und Eleganz, die man ihm niemals zugetraut hätte; wie das glitzert und flirrt und doch die vornehmste Ruhe behält! Die schmale Dame des Gandara kann sich neben jedem Whistler zeigen.

Und der „Kamin“ des Engelhart, welche Kraft, welch gebändigte Leidenschaft! Und die Schotten! Und Albert Baertson, ein junger Genter, den wieder zuerst niemand verstehen, bis ihn dann wieder jeder bewundern wird! Welche Fülle, Wunder an Wunder, Pracht an Pracht! Man staunt bei jedem Schritte! Und die Österreicher allen voran! Wir haben jetzt unsere Kunst, wir brauchen vor keiner anderen Nation zu verzagen. Das große Wort von Otto Wagner ist wahr geworden: „Das ist keine Renaissance mehr, das ist eine Naissance!“

Die große Sensation dieser Ausstellung wird der Antonius von Strasser sein. Er sitzt da, in seinen Wagen gelehnt, von Bestien gezogen, eine Löwin schmiegt sich an: ein ungeheueres Bild der Herrschaft. Das aufgeschwemmte Gesicht, das infame Kinn, den Hals von Trotz und einer tödlichen Energie gebläht — ein zum Platzen angeschwollener Mann! Niemals ist das Entsetzliche der Macht so furchtbar ausgedrückt worden! Und dann heißt es, dass wir in Wien ein liebenswürdiges und spielendes Volk sind, dem es versagt ist, groß zu sein! Wer ist denn heute in Europa, außer Rodin, der sich neben unseren Strasser stellen dürfte, neben diesen Riesen?

DIE VIERTE AUSSTELLUNG.

KLIMT, ENGELHART, ANDRI, FRÄULEIN RIES.

Ich habe neulich gesagt, dass der Schubert von Klimt nach meiner Empfindung das schönste Bild ist, das jemals ein Österreicher gemalt hat. Ich möchte noch mehr sagen. Ich kenne überhaupt kein modernes Bild, das auf mich — in der Kunst muss man ja von sich selber sprechen, weil es da keinen Beweis gibt und man, statt zu urtheilen, besser thut, für das Glück zu danken, das sie gibt — auf mich so rein und groß gewirkt hat. Ich erinnere mich noch, wie ich, es sind zehn Jahre her, zum ersten Mal in den Luxembourg gekommen bin. Da ist, im dritten oder vierten Saal, gleich rechts, ein kleines Bild von Puvis de Chavannes, es stellt einen armen Fischer im Boot dar, auf einem Eiland sind eine Mutter und ein Kind. Was ich damals empfunden habe, werde ich nie vergessen können. Ich hatte das Gefühl, nun erst zu wissen, was die Kunst ist. Früher mochte ich Vieles begehrt und geahnt haben, es hatte sich bange geregt, aber erst jetzt war es da. Es war da, anders kann ich das nicht schildern. Es war da, unaussprechlich, kaum zu denken, aber gewiss. Ich war blind gewesen, jetzt war ich sehend geworden. Nun konnte mir im Leben nichts mehr geschehen, das konnte ich nicht mehr verlieren; ich wollte

mich nur bemühen, es später doch durch Zeichen oder Geberden auch den Anderen zu geben, die noch im Finsteren sind, dann wird es helle sein. Ich weiß nicht, ob man gleich verstehen wird, was ich sagen will. Man muss es, um es mitzufühlen, einmal an sich selbst erlebt haben. Es ist etwas ganz Änderes als die Lust an einem Werke, das etwa durch die Kraft und den Ernst seiner Gedanken oder auch durch eine seltsame und neue Anmuth gefällt. Ein Werk kann schlechtweg vollkommen sein, ohne doch zu jenen höchsten zu gehören, die, ungeheuere Ereignisse, uns auf einmal die ganze Kunst, ja das Wesen der Schönheit selbst offenbaren, Geheimes aufregen, das stumm in sich geschlafen, und nun, furchtbar, die mächtigsten Stimmen erhebend, uns durch ihre bloße Erscheinung ein neues Leben, jetzt erst das wahre Leben beginnen lassen. Das wird uns auf unserem armen Weg kaum zwei oder drei Mal zugetheilt. Seit jener ersten Begegnung mit dem Puvis ist es mir bis zu diesem Schubert nicht mehr geschehen. Hier habe ich wieder das Gefühl gehabt: es spricht aus, was wir mit unseren elenden Worten nicht sagen können, aber wir können nicht leben, wenn es uns nicht gezeigt wird, deshalb ist den Menschen die Kunst gegeben worden. Was das ist? Ja, wenn ich es nennen könnte! Ich weiß nur, dass ich bös werde, wenn man mich fragt, ob ich ein Deutscher bin. Nein, antworte ich, ich bin kein Deutscher, ich bin ein Österreicher. Das ist doch keine Nation wird entgegnet. Es ist eine Nation geworden, sage ich, wir nur sind anders als die Deutschen, etwas für uns. Definieren Sie das! Ja, wie soll man das „definieren"? Aber in diesem Schubert ist es zu sehen! Diese Stille, diese Milde, dieser Glanz auf einer bürgerlichen Bescheidenheit — das ist unser österreichisches Wesen! Da

haben wir unser österreichisches Gefühl: dass der Mensch, wie klein er sein mag, doch eine Flamme in sich hat, die in keinem Sturm des Lebens je verlischt. Wir haben jeder unser Heiligthum in uns, das vom Schicksal nicht betreten werden kann. Mag es brausen, es kann uns nichts geschehen. Die kleine Flamme lischt nicht aus. Unseren tiefen Wert nimmt uns niemand weg. Das ist es, was ich das wienerische Gefühl des Lebens nennen möchte. Wie oft empfinden wir das an Frauen unserer Stadt! Ihrer sind wir in diesem Sinne sicher: denn wir spüren, dass ihr eigentlicher Reiz in einem geheimnisvollen Werte ist, den sie nicht verlieren können, den keine Noth und keine Sünde brechen kann, der stärker als die wüsten Mächte des Lebens ist. Das lässt mich dieser Schubert mit den singenden Mädchen, die etwas Bürgerliches und doch fast Religiöses haben, in einer unbeschreiblichen — ich möchte sagen: fröhlichen Melancholie empfinden, in derselben tröstenden Traurigkeit, die die kleinen Berge in der Brühl haben. Ich will mit niemandem streiten, ich will niemanden bekehren, ich habe nur gesagt, was ich bei diesem Bilde fühle. Schönheit lässt sich nicht beweisen, mit dem Verstande werden wir ja der Kunst nicht nachkommen: erzählen wir, was sie uns geschenkt hat, und lasset uns dankbar sein.

Engelharts Kamin wird sehr bewundert. Der Adam und die Eva sind von Engelhart modelliert, von Zelezny geschnitzt; die Schlange hat Georg Klimt getrieben; die Landschaft soll in Seide gestickt werden. Die Leute staunen, dass ein Kamin wirken kann wie ein Bild. Aber sie staunen nicht bloß, es heimelt sie an. Sie erinnern sich dabei an die Wandschirme von Engelhart in der ersten Ausstellung der Secession. Sie stehen unter den

Bögen von Josef Hoffmann und sie sehen sich dann in dem kleinen Zimmer die Möbel von Hoffmann und Olbrich an. Sie begreifen das alles noch gar nicht recht, aber es wird ihnen wohl dabei und sie fangen jetzt nach und nach doch zu merken an, was „diese jungen Menschen“ eigentlich wollen: dass ihnen die Schönheit und die Kunst nicht eine Verzierung ist, die man dem Leben von außen sozusagen erst zufügen muss, sondern dass sie die einzige wahre Form des Lebens selbst ist. Wir sollen uns nicht mit schönen Dingen putzen, sondern wir sollen auf eine schöne Weise da sein, rings von Zeichen unserer Schönheit so umgeben, dass wir uns an ihnen aufrichten und nicht mehr ins Schlechte versinken können. „Diesen jungen Menschen“ genügt es nicht mehr, irgend ein schönes Bild zu malen, das dann in einem Museum hängt und von zwei bis vier Uhr angesehen wird — und dann gehen wir wieder ins Gemeine zurück! Nein, sie wollen uns mit ihren Werken so umstellen, dass wir besser durch sie werden, freudiger zum Thun und edler im Genießen. Um unser ganzes Dasein wollen sie Spiegel unseres Wesens geben, dass wir das, was wir eigentlich sind, das Letzte, das im Grunde alles Hastens und Scheinens doch ruhig aufrecht stehen bleibt, den tiefen Ernst der Spiele, die wir treiben, doch nicht vergessen, niemals ganz verlieren können. „Diesen jungen Menschen“ ist es nicht genug, ein paar schöne Linien oder Farben zu finden, sondern es schwebt ihnen vor, so zu wirken, dass unser ganzes Leben davon eine herrliche Linie bekommen soll, und dass später einmal, für das glücklichere Geschlecht, das uns folgen wird, jedes Wort, das der Mensch sagt, jeder Schritt, den er thut, jede seiner Bewegungen immer gleich von selbst zur Huldigung an die Schönheit werden

wird. Man hat gelacht, weil ich einmal geschrieben habe: Wenn wir nur erst auf besseren Sesseln sitzen, werden wir auch zu besseren Menschen werden. Ich kann aber den Leuten nicht helfen: es ist doch so. Dies trennt die guten Zeiten von den schlechten. Sie sollten nur einmal ein bisschen über die Renaissance nachlesen.

Über Andri ist in den ersten Tagen der Ausstellung am meisten geredet worden. Man war ganz paff. Dieses Können, diese Ruhe — gar kein Suchen des Anfängers! Ja, das ist ein Meister, hat man gesagt. Und man hat gefragt: Wer ist das? Das ist ein junger Wiener, der seit Jahren im Prater sein Atelier hat. Warum hat man von ihm noch nichts gehört, wie kommt das? Er hat einmal im Künstlerhaus ausgestellt, dann ist ihm die Lust vergangen. Warum? Siehe die Wirtschaft in der Genossenschaft. Er hat gar keinen Muth mehr gehabt. Er ist froh gewesen, ein paar Gulden zu verdienen. Ein Künstler zu sein, hat er sich gar nicht mehr getraut. Siehe die Wirtschaft in der Genossenschaft. Dort hat man ja den jungen Leuten vorgeredet, dass man in Wien kein Künstler sein darf, bis sie ganz klein und feige und elend geworden sind. Jetzt wachen sie auf einmal wieder auf, bekommen Muth und melden sich, regen sich auf allen Seiten, auf einmal gibt es überall Talente! Den Künstlern hat man in der Genossenschaft vorgelogen, dass für die Kunst bei uns kein Publikum da ist, und dem Publikum hat man vorgelogen, dass bei uns keine Künstler da sind. Aber jetzt ist die Secession da, die lügen sie selbst in der Genossenschaft nicht mehr weg.

Von den Leuten werden auch die Büsten der jungen Russin Ries sehr bewundert. Ich kann das schon begreifen: sie sind wirklich „famos gemacht“. Ich darf aber doch

mein Bedenken gegen ihren kecken und rohen Naturalismus nicht verschweigen. Er ist mir gerade so zuwider wie das andere Extrem: das conventionell Hübsche, das man in guten Häusern auf die Öfen stellt. Er arbeitet halt mit dem conventionell Hässlichen. Conventionell ist es geradeso, es ist geradeso Manier, es ist geradeso unwahr. Er hat eine wahre Freude, den Menschen in einem schlechten Moment zu ertappen, wo er durch das Gewöhnliche bedrückt und gleichsam von allen guten Geistern verlassen ist. Er soll uns einen Philosophen zeigen, den wir innig verehren, und er zeigt uns einen alten Hebräer, der über die Course nachzudenken scheint. Als Antwort auf die Mode, die Menschen mit den Idealen eines Friseurs anzusehen, ist das vor zehn Jahren sehr „fesch" gewesen. Aber ich glaube: heute ist es nicht mehr nöthig. Die Ideale des Friseurs sind schon versunken, wir brauchen den wüsten Naturalismus nicht mehr. Und wir wissen doch jetzt wieder, dass es das Amt der Kunst immer gewesen ist, den Menschen in seinen großen Momenten zu belauschen, wenn er das Gemeine und Mesquine unserer armen Existenz abgestreift hat und zu sich selbst gekommen ist.

Die vierte Ausstellung der Secession ist die schönste, die wir noch gesehen haben. Man erinnert sich vielleicht, wie mir bange gewesen ist, wie ich gewarnt, wie ich leise gemahnt habe. Ich habe mich geirrt. Ich bekenne das gern. Ich habe ja gewusst, was unsere jungen Freunde wollen. Aber ich habe nicht gewusst, was sie können. Dies hat niemand gewusst; ich glaube, sie selbst nicht. Dies ist über alle Hoffnungen groß: es ist wie ein Wunder!

UNTER STATUEN.

Unter alten Statuen verweilend, im Vatican, im capitolinischen und im Museum von Neapel, habe ich jetzt viel an das antike Wesen gedacht. Zuerst ist man ganz bestürzt. Wie ein Wiener Maler dort gesagt hat: „Lernen kann man das doch nie und so muss man sich bloß schämen!“ Man schämt sich, wie es denn geschehen konnte, dass die Menschheit, schon einmal im Besitze des Höchsten, es nicht bewahrt, sondern vergeudet und vergessen hat. Man wird an allem irre. Sind etwa diese zweitausend Jahre nur ein Triumph des Bösen über die Wahrheit gewesen? Ein Aufstand der schlechten Menschen? Ein ungeheurer Betrug? Und vielleicht leben die alten Götter noch in den heiligen Hainen. Kann die Wahrheit gestorben sein? Kann die Schönheit untergehen? Vielleicht leben die alten Götter noch in den heiligen Hainen. Vielleicht ist unsere ewige leere Sehnsucht nichts als ein Heimweh nach dem alten Glauben. Vielleicht richten wir die alten Altäre wieder auf. Vielleicht zünden wir die alten Feuer wieder an. Vielleicht leben die alten Götter noch in den heiligen Hainen.

Man spürt, dass die alte Religion und ihre Dienerin, die Kunst, eine Macht gehabt haben, die unseren fehlt:

sie haben den Menschen leben geholfen. Wie? Was ist es eigentlich, wie sollen wir es nennen, was uns ihre Zeichen, die Statuen, empfinden lassen?

Es heißt immer, dass die alte Kunst so froh gewesen ist. Froh? Gewiss, aber freilich in einem Sinne, den man erst verstehen lernen muss. Froh, aber nicht unbesorgt, sondern froh wie ein Kranker, der entsetzlich gepeinigt worden ist und nun einmal einen guten Tag hat, eine Pause in den Schmerzen, die müde geworden sind und sich ausruhen. Nun athmet er auf und streckt die Hände aus und ist dankbar; nun möchte er vor Rührung jeden Strauch und jede Blume küssen, seliger, als es jemals ein Gesunder sein kann; nun fühlt er sich so frei, so stark, so heiter, der kurze Tag wird ihm zu einem Jahr von Glück, und er ist dankbar. Nur bleibt freilich eine schwere Wolke hängen; denn er weiß, die Schmerzen kommen wieder. Und er hat Angst. Nicht Angst vor den Schmerzen, sondern es ängstigt ihn, den guten Tag zu versäumen. Und immer sagt er sich vor: Sei dankbar, genieße, gleich ist der Tag vorbei, die Schmerzen kommen wieder, genieße! Und er möchte den Kopf in die Erde stecken, um ihren tiefen und heiligen Geruch einzusaugen und jedes Blatt möchte er an den Bäumen berühren, um zu danken, um nur zu danken, so voll ist er bis an den Rand von großer Dankbarkeit. Und der Tag ist um und die Schmerzen kommen wieder, aber jetzt schreit er nicht mehr, sondern lächelt still, weil er immer an den guten Tag denkt. Dieser ist mit allen Qualen der Hölle nicht zu theuer bezahlt. Und wie auf seinem Glück doch immer die dunkle Furcht vor dem Leid gelegen ist, so lischt in seinem Leid jetzt die Erinnerung nicht aus, die Erinnerung an den guten Tag.

Ich weiß nicht, ob man sich recht vorstellen wird, was ich andeuten möchte. Mein erstes Gefühl ist unter den Statuen immer gewesen: diese armen Menschen! Was müssen diese armen Menschen gelitten haben, um so still, so höflich und so dankbar zu werden! Es muss eine Zeit der wildesten Greuel gewesen sein, bevor es den Griechen zutheil wurde auszuruhen. Diese Statuen haben immer etwas von Menschen, die als Kinder einmal sehr erschreckt worden sind und jetzt noch schlecht träumen und auf eine scheue und befangene Art spielen, tändeln möchten, um nur nicht erinnert zu werden. Sie haben etwas von Reconvalescenten, die noch nicht sicher sind, sich noch nicht trauen und leicht zu weinen anfangen. Froh, heißt es, sind sie. Freilich, aber froh wie Einer, den man vom Galgen heruntergeholt hätte, der schon den Tod gesehen hat und jetzt erst weiß, wie das Leben schön ist, und dass alles, was lebt, schön ist, schon dadurch allein, dass es lebt! Und er greift jedes Gras an und freut sich, er horcht auf den Wind und freut sich, er verehrt die Gnaden der Natur und freut sich, alles ist ihm wie ein Wunder und ein Geschenk, seit man ihn vom Galgen geholt hat. Er ist glücklicher als die Anderen, denn er weiß es jetzt erst, was es um das Leben ist, aber im höchsten Glücke schüttelt es ihn noch manchmal leise und er wankt und wird blass, weil er nicht vergessen kann. Aber vielleicht will er es auch gar nicht vergessen. Vielleicht zwingt er sich selbst, immer wieder an den Anblick des Todes zu denken, weil er es damals erst erkannt hat und es sich bewahren will. Vielleicht haben die Griechen das Schreckliche, das ihnen vorausgegangen sein muss, nicht vergessen wollen, um empfänglich und dankbar zu bleiben. Aber nicht bloß

eine Erinnerung an Qualen, die gewesen sind, sondern eine Ahnung von Qualen, die sein werden, haben ihre Statuen immer. Sie kommen aus furchtbaren Gegenden her, sie werden in furchtbare Gegenden gehen, dazwischen bleiben sie stehen und lächeln. Ihre Freude ist rings von Furcht umgeben, von der Furcht vor dem, was war, und von der Furcht vor dem, was sein wird. Dazwischen ist das Leben. Sie haben immer etwas von Helden vor einer Schlacht, die den Tod bringen wird. Sie sind gefasst, es ist alles gerüstet, morgen wird die Schlacht sein und sie können nicht schlafen und sie wachen und erwarten Tod; und jetzt wissen sie erst, wie schön das Leben gewesen ist. Sie verzagen nicht, sie haben Muth, aber nun sehen sie das Leben noch einmal an wie eine geliebte Heimat, die man verlassen muss. Sie stehen gleichsam auf dem letzten Berge an der Grenze, drüben ist das Schicksal, und da wenden sie sich noch einmal zurück und winken hin und grüßen die theure. Aber sie ist wie verklärt, ein Schein liegt auf jedem Baum, auf jedem Haus, und da haben die Helden, gefasst und gerüstet und bereit, Thränen in den Augen und einer berührt den anderen leise an der Hand und zeigt auf die Erde und sie sagen: Siehe, wie schön es ist, wir aber müssen fort; seid gesegnet, die ihr noch bleiben dürft, seid gesegnet und lebt!

Die Kunst der Griechen ist Moral gewesen. Was weise Männer erkannt haben, hat sie das Volk wissen lassen. Jede Statue ist wie eine Tafel mit einer Maxime. In seinem Garten sitzend, mit dem Blick auf eine Herme des bärtigen Dionys oder auf einen Faun, war der sinnende Jüngling von den größten Gedanken der Weisen umgeben. Er konnte nicht durch die Stadt gehen, ohne bei

jedem Schritte getröstet und zum Leben ermuthigt zu werden. Auf jedem Platze, vor jedem Tempel wurde ihm eine andere Methode des Glückes angeboten, je nach seinem Wesen zu wählen. Der Künstler dachte nicht zu gefallen oder zu verwundern, sondern er war Einer, der von den Weisen erfahren hatte, was wahr und gut ist, und dem die Götter es gegeben hatten, das Wahre und das Gute die Anderen, die Armen, fühlen zu lassen. Niemals begehrte er, sich selbst auszusprechen, von seinen Leiden zu erzählen, seine Freuden zu verkünden, sondern er wollte ein Bote sein, ein Bote der Weisen bei den Armen. Was dem Volke in schweren Zeiten, wenn es von Feinden bedroht war, in Kriegen oder Aufständen und Erschütterungen geschehen war, wurde bei den Weisen, die es betrachteten, zu einer großen Lehre. Nun haben wir gelernt, sagten sie sich am Ende von Gefahren, dass dieses uns verderblich ist oder dass jenes uns fehlt. So stellten sie ein Verbot oder ein Gesetz auf, dieses sollten die Künstler anschauen lassen. Indem es vor den Statuen stand und sie bedachte, lernte das Volk die höchste Weisheit kennen, die den Eltern durch das Schicksal zugetheilt worden war. So geschah es, dass nichts verloren gieng: was die Einen erlitten hatten, wurde in den Anderen zu schützenden Gedanken, und was die Weisen erdacht, wurde von den Armen auf dem Markte angeschaut. Es konnte nichts verloren gehen; da hatte Keiner eine Freude, die nicht von zarten Händen aufbewahrt worden wäre, für die Anderen; da hatte Keiner ein Leid, das nicht gleich zu einer Warnung für alle geworden wäre. Wie oft beklagen wir, dass jeder Mensch das Leben wieder von vorne anfängt; so sind unsere Schmerzen umsonst, unsere Verirrungen haben Keinem geholfen! Da-

mals ist gesorgt gewesen, dass das Leben der Geschlechter wie auf einer großen Stiege war, der Vater hob den Sohn auf die nächste Stufe. Was Einer gelitten hatte, wurde den Anderen erspart, jede Freude wurde im ganzen Kreise herumgereicht; keine That, kein Gedanke, kein Leben war umsonst, alles gehörte allen an. Dieses Wunder zu vollbringen, das Gute allgemein zu machen und das Glück der Einsamen, der Lieblinge zu den Vielen und den Armen zu bringen, ist damals das Amt der Künstler gewesen. Nicht für sich war der Künstler da, sondern für die Anderen. Nicht für sich durfte der Einzelne leben, sondern für das Volk. Nicht für sich hatte das Volk zu ringen und zu leiden, sondern um das Gute und das Schöne darzustellen, als ein großes Schauspiel für die ewigen Götter!

IN DER SCHULE.

In der Schule sind wir, wer erinnert sich nicht mit Schrecken?, traurig und erbittert gesessen, in dem Gefühl, uns mit unseren armen kleinen Händen wehren und gegen eine Gefahr vertheidigen zu müssen. Man hat uns ja das Beste abnehmen wollen, unsere Instincte, und aus uns theoretische Menschen machen wollen. Dies ist in der liberalen Zeit der Sinn der Erziehung gewesen. Aber wir wollen jetzt keine theoretischen Menschen mehr, sondern wir trachten, wie sie ästhetische werden könnten. Da werden wir eine andere Erziehung verlangen. Was nützt es uns, den Menschen den Schmuck eines schönen Lebens umzuhängen, wenn sie nicht gelernt haben, in einer edlen und des Glänzenden würdigen Weise dahinzuschreiten? Dafür werden wir sorgen, in der Schule werden wir anfangen müssen.

Dies begreifend, versuchen jetzt einige Hamburger für eine „künstlerische" Erziehung in der Schule zu wirken. In Hamburg wird ja seit ein paar Jahren auf eine große und prachtvolle Weise an einer deutschen Cultur gearbeitet. Wenn wir in Wien einen Lichtwark hätten! Mit seinen Gedanken ist auch diese „Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung" gegründet worden, die

durchsetzen will, „dass die Schule mehr als bisher zur Förderung der künstlerischen Cultur unseres Volkes beitragen soll". Wie? Das wurde in verschiedenen Commissionen berathen, in einer für bildende Kunst, einer für Literatur, einer für Gesang, und so weiter. Die für die bildende Kunst hat die Frage geprüft, „wie die Schulräume, die bei uns meist sehr kahl und unfreundlich aussehen, in angemessener Weise zu schmücken seien", und sie hat nun durch eine Ausstellung in der Hamburger „Kunsthalle" beweisen wollen, „dass man auch heute schon für mäßige Preise gute künstlerische Bilder für den Schmuck der Schulen erwerben kann". Darüber berichtet eine Broschüre von Dr. M. Spanier, „Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen"*). Ihre Absichten und Gedanken scheinen mir so wichtig für uns alle und unser ganzes Trachten zu sein, dass ich sie hier referieren will.

Betrachten wir das „normale" Schulzimmer. Die Wände sind einfarbig hell, irgendwo ist allenfalls mit brauner Farbe ein Quadratmeter mit Quadratdecimeter dargestellt, an der Decke vielleicht ein Stern mit den Himmelsrichtungen — sonst sind die Wände kahl. In den Schulen kleinerer Orte sieht man zuweilen ein religiöses, häufiger noch ein patriotisches Bild, immer ohne irgend eine Beziehung zur Kunst. Viele Kinder wachsen also auf, ohne jemals ein wirkliches Bild gesehen zu haben; sehen sie später eines, so sind sie unfähig, es zu empfinden — sie haben das ja nie gelernt. Man lernt doch in der Schule Gedichte lesen; man lernt Lieder hören; warum lernt man nicht, Bilder ansehen? Wo sonst soll denn das Kind das lernen als in der Schule? Darum ist es unsere Forde-

*) Verlag der Commeter'schen Kunsthandlung in Hamburg.

rung: Werke der Kunst, insbesondere Bilder, sollen in die Schule kommen, sie sollen zur wiederholten Betrachtung sich darbieten, sie sollen die kahlen Wände schmücken. Ölgemälde freilich werden uns kaum zur Verfügung stehen, wir müssen uns mit den Werken der reproducierenden Künste begnügen. Aber gerade diese sind heute so herrlich entwickelt, dass man die Nichtverwertung ihrer Schätze in der Schule umso lebhafter bedauern muss . . . Künstlerische Bilder sollen unsere Schulwände zieren. Welcher Art sollen diese Bilder sein? Eine abschließende Antwort lässt sich auf diese Frage nicht geben, es sind noch zu wenig Versuche und Erfahrungen auf diesem Gebiete gemacht. Gewiss ist, dass auch hier das Beste für die Kinder gut genug ist. Farbige Bilder müssen bevorzugt werden. Die Freude an der Farbe ist dem Kinde so eigen, dass es nur lebhaft zu beklagen ist, wenn man diese natürliche Anlage nicht pflegt und fördert, zumal eine rechte Cultur des Farbensinnes zugleich die beste Vorbereitung zum künstlerischen Genuss ist. Die heimische Flora und Fauna bietet ein Anschauungsmaterial, das jedem zugänglich ist. Jedes Schulzimmer müsste ein Blumenfenster haben. Und einfache künstlerische Darstellungen aus diesem Gebiete sollten am ehesten anleiten, die ästhetische Illusionsfähigkeit des Kindes zu wecken, und ihm die Möglichkeit geben, zwischen Natur und Darstellungen von Natur zu vergleichen. Die farbige Lithographie, die allem Anschein nach einer Blütezeit entgegengeht, muss uns das Beste liefern. — Die Kunstwerke, die wir für die Schule wählen, müssen dem Kinde etwas sagen. Ihr Gehalt darf nicht über den Anschauungs- und Erfahrungskreis der Kinder hinausgehen. Womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass der volle Inhalt des

Werkes von den Kindern auszuschöpfen sein müsse. Man sei nicht allzu ängstlich bei der Erwägung, ob das Kind auch reif sei für dieses oder jenes Bild. Ein großes Werk übt immer seinen Einfluss. Die Kraft, auf das Menschenherz zu wirken, die künstlerische Energie, die ein Bild ausstrahlt, verliert sich nicht im leeren Raum. Auch hier gilt das Gesetz von der Erhaltung der Kraft. Vielleicht erst nach Jahren kommt zur Entfaltung, was als Keim sich still in die Seele gesenkt. Die geheime Erziehung, die das Kunstwerk übt, ist meist weit nachhaltiger als bewusst pädagogisches Bemühen. Sie greift ein in das dunkle Gebiet schlummernder Gefühle und lässt oft in glücklicher Stunde plötzlich sich offenbaren, was lange latent in der Seele geruht hat. In den Classenräumen der Unterstufe sollten große Bilder angebracht werden, auf denen mit resoluten Farben Gegenstände, die dem kindlichen Interesse naheliegen, dargestellt werden; die Art guter Placate wäre hier das Geeignetste. Auf der Mittel- und Oberstufe treten die Reproductionen von Kunstwerken hinzu. Alles Große, was je in der Kunst geschaffen ist und vom Kinde verstanden wird, kann gewählt werden. Am verständlichsten freilich wird dem Kinde die deutsche und die moderne Kunst, soweit sie einfach und natürlich ist, sein. Der unmittelbare Genuss ist hier am ehesten möglich. Aber auch unsere großen Alten müssen wir den Kindern zuführen. Zwar wird die Formensprache Dürers, Holbeins und Rembrandts die Kinder zuerst befremden, aber die Größe, die Gefühlsinnigkeit, der geistige Gehalt dieser Meister ist doch so gewaltig, dass sie auch auf das Gemüth der Kinder wirken und ihnen rechte Freude machen können. — Dem Lehrer verbleibt eine schöne Aufgabe: er hat seine Schüler zum Genießen anzuleiten. Die Bilder sollen

ihn nicht veranlassen, kleine kunsthistorische Vorträge zu halten. Das einzelne Bild ist als Kunstwerk für sich zu betrachten; unter Anleitung des Lehrers sollen die Kinder den Inhalt desselben verstehen lernen. So werden sie allmählich vertraut mit dem Bilde, ihnen selbst unbewusst wird es ihrer Seele Eigenthum. Diese Gewöhnung des Anschauens ist von der größten Wichtigkeit für die Geschmacksbildung. Unmerklich spinnen sich leise Fäden vom Kunstwerke zum Gemüthe und halten und führen es nur zu guter Kunst. Die Kinder, die in der Schule gute Kunst sehen, werden auf ihre Eltern wirken, dass sie in ähnlicher Weise ihr Heim schmücken. Häufiger werden dann in den großen Städten die Museen besucht werden; Denkmäler und Gebäude wird man nicht bloß durch ihre Masse auf sich wirken lassen. Für das Schöne auch in der Natur wird man empfänglicher werden; Viele von uns sind ja durch die moderne Malerei erst zu rechtem Naturgenuss gekommen ... Wer in der Jugend Schönheit empfinden gelernt hat, wird auch als Erwachsener nach ihr streben in seiner Arbeit und in seiner Muße. Welche Förderung könnte unser Handwerk durch Arbeiter erhalten, die Geschmack haben! ... Darauf kommt es überhaupt an, dass wir das allgemeine Niveau des ästhetischen Empfindens heben. Es ist nichts erreicht, wenn nur die Künstler und einige wenige Auserlesene Kunst fühlen lernen. Nur durch eine allgemeine Cultur des guten Geschmackes können wir Deutschland in dem Kampfe der Nationen um die Kunst vor Niederlagen bewahren, nur so können wir der heimischen Kunst freudig schaffende Künstler, „gefühlvolle“ Kenner und Käufer geben.

Dies sind die Gedanken der Hamburger Lehrer. Ich verspreche, dass ich für sie nach Kräften bei uns wirken

will. Ich habe ja neulich erst einmal gesagt, dass mir für die Größe einer Zeit und die Schönheit ihrer Menschen im Scheinen und im Sein die „großen Werke" gar nicht so wichtig scheinen, sondern dass wir lieber für unsere tägliche Umgebung sorgen sollen: wir sollen lieber ins Dasein der Leute Dinge von stiller Anmuth stellen, kleine Zeichen der ewigen Schönheit, die sie bei jedem Schritt erinnern mögen. Das haben die guten Zeiten: in ihnen ist der Mensch auf seinem Wege durch das Leben von lauter schönen Dingen umgeben. Lasset uns damit in der Schule beginnen! Lasset uns die Sinne der Kinder erziehen! Das Traurigste an unserer schrecklichen und wilden Zeit ist, dass die Menschen unsinnlich geworden sind. Lasset uns die Sinne der Kinder durch verführerische Sachen aufwecken!

Doch möchte ich den Hamburger Lehrern bemerken, dass es wichtig ist, diese Kunst für die Kinder aus den Instincten ihrer Race zu holen. Die Hamburger Lehrer sollen sich hüten, ihre Wünsche in allgemeinen Normen auszusprechen. Wollen wir die Kinder mit einer Kunst umgeben, die in ihnen leben könne, so wird es in jeder Provinz eine andere Kunst sein müssen, eben die schöne Form der instinctiven Kräfte in jener Provinz. Ich habe das Verzeichnis ihrer Ausstellung gelesen und mich dann gefragt, was ich von diesen Bildern etwa für eine Schule in Linz auswählen würde. Die Madonna des Botticelli? Die Lavinia von Tizian? Walter Crane? Ich weiß nicht — ich bin nachdenklich geworden. Wenn man mir sagen würde: Jetzt thu einmal etwas für Linz, da hast du eine Schule, richte sie so ein, dass die Linzer Buben das werden, was sie nach deinen Gefühlen werden sollen — wie würde ich mich da anstellen? Ich würde mich zuerst

fragen: wo wurzelt der Oberösterreicher? Im Bauernthum. Also würde ich das Schulzimmer für die ersten vier Classen als „ideale Bauernstube“ einrichten. Die Bilder an den Wänden müssten zuerst den Kindern sagen, welche Gewalten das Leben beherrschen: also in derber Holzschnittmanier ein Fürst, ein Reiter, ein Magister und Poet, ein Bauer, ein Kaufmann, ein Knecht, und so weiter. In der dritten und vierten Classe müssten die Bilder dann die Kinder an die Vergangenheit ihrer Race erinnern. Wann ist das Wesen des Oberösterreichers bestimmt worden? In den Bauernkriegen. Also Darstellungen, hart und drastisch, aus dieser großen Zeit. Wie da die Instincte der Buben aufleben würden! Aber jetzt sind sie zehn Jahre alt und treten in das Gymnasium ein. Das Gymnasium soll aus diesen gesunden Bauern österreichische Bürger machen: ich richte also die Schule als „österreichisches Wohnzimmer“ ein, ungefähr Congresszeit, ein Heiligenbild von Führich, viele Schwinds, Landschaften von Waldmüller; mit vierzehn Jahren werden die Buben dann präpariert sein, Grillparzer und Stifter aufzunehmen. Aber nun sollen ihnen im Obergymnasium Möglichkeiten aufgemacht werden, zu einer freien Menschlichkeit zu kommen: nun wollen wir sie das schöne Leben des großen Volkes sehen lassen, der Griechen — also das Schulzimmer als Tempel stilisiert, darin Abzeichen des dionysischen und des apollinischen Geistes; nach jener Jugend wären sie jetzt schon in ihren Instincten stark genug, es ins Oberösterreichische zu übersetzen.

Man wird das alles phantastisch finden, aber es ist mein fester Glaube, dass nur jene Nationen ihr Leben behaupten werden, die ihre Menschen aus theoretischen zu ästhetischen machen.

GRAPHISCHE AUSSTELLUNG.

I.

Den graphischen Künsten wendet sich jetzt wieder der Eifer der Künstler, die Theilnahme der Kenner, die Gunst des Publikums zu. Eine Zeit sind sie vergessen gewesen, ja fast verachtet. Man hat nur das große Gemälde gelten lassen wollen; diese kleinen Sachen, Zeichnungen oder Radierungen, schienen für die letzte Generation keinen Reiz zu haben. Das ist nun wieder anders geworden. Ja, heute scheint, umgekehrt, Vielen die Zeichnung lieber als ein Gemälde, die Radierung, die man in der Hand halten und von allen Seiten betrachten kann, lieber als ein Bild an der Wand zu sein. Woher mag das kommen? Wohl weil wir wieder die Neigung haben, im Werke vor Allem den Künstler, das Persönliche zu suchen. Das Geheimste seiner Seele wollen wir belauschen. Darum ziehen wir die Skizze dem fertigen Bilde vor, die lebhafte, rasche, ganz nur der momentanen Stimmung oder Laune gehorsame Skizze, in der sich der Künstler unbedenklich der ersten Eingebung überlässt, dem fertigen Bilde, das vom Verstande oder von der Routine berathen, aus vielen Stimmungen erst nach und nach zusammengezogen worden ist. Die Zeichnung, die Radierung ist persönlicher als das Gemälde. In seiner wunderbaren Schrift über „Malerei

und Zeichnung" hat Max Klinger auf eine höchst geistreiche Art dargestellt, wie bei den Werken der Malerei und der Sculptur zwischen den Zuschauer und die Bilder, die der Künstler in der Seele trägt, immer „die plastische Ruhe" hindernd in den Weg tritt. Sollen also jene Bilder nicht verloren gehen, „wie sie dem Dichter, dem Musiker aus der lebendigen Empfindung entspringen", so muss es „eine die Malerei und Sculptur ergänzende Kunst geben — diese ist die Zeichnung". Hier trachtet der Künstler nicht, in seiner Sache aufzugehen, hier ist ihm die höchste Freiheit gewährt. „Es ist seine Welt und seine Anschauung, die er darstellt, es sind seine persönlichen Bemerkungen zu den Vorgängen um ihn und in ihm, wegen deren ihm keinerlei Zwang aufliegt, als sich künstlerisch mit der Natur seiner Eindrücke und seinen Fähigkeiten abzufinden." Das ist der große Reiz von Zeichnungen und Radierungen, für den Künstler, dass er sich ungehemmt mit allem leisen Wechsel seiner sanftesten Empfindungen offenbaren darf, für den Zuschauer, dass er den Künstler im Geheimsten belauschen darf. Köpping, dieser große Meister der Radierung, hat an ihr einmal die „fast absolute Abwesenheit jedes materiellen Widerstandes" gerühmt, die „Freiheit und Unmittelbarkeit der Realisierung künstlerischer Gedanken, wie sie kaum einem anderen Verfahren zuerkannt werden kann". Man darf vielleicht den Vergleich wagen, dass sich der Zeichner, der Radierer zum Maler oder Bildhauer verhält, wie sich der lyrische zum dramatischen Dichter verhält. Der Dramatiker muss sich entäußern, er muss einen großen Theil seiner Natur zuhalten und schweigen lassen; nur eben jener andere Theil, der gerade der dramatischen Handlung gemäß ist, darf mitreden — seine Person bleibt vom

Publikum doch immer durch sein Werk getrennt. Aber der Lyriker darf unmittelbar vom Herzen reden, wie es ihm der Augenblick eingibt, jetzt aufschreiend, jetzt auflachend, keinem anderen Gesetze unterthan, als gegen sich selbst wahr zu sein. So ein Lyriker ist der Zeichner, ist der Radierer. Er kann feinere, intimere Sachen sagen als der Maler, er kann mit dem schnellen Stifte, mit der rapiden Nadel die Minute festhalten, er kann jeder Wendung seiner Laune folgen, jede Falte seiner Stimmungen erfassen. Sensitive und nervöse Naturen, die sehr starker oder sehr feiner Impressionen fähig sind, werden bessere Zeichner oder Radierer als Maler sein. Wer freilich den plastischen Trieb und die plastische Kraft hat, wen es zu gestalten, etwas von sich abzulösen und neues Leben, das für sich weiterleben kann, zu schaffen drängt, wer das Werk, die Sache über den Menschen, über seine Person stellt, der wendet sich mit ordnendem Gemüthe, mit formender Hand dem Gemälde oder der Statue zu.

Dafür ist die Entwickelung, die Max Klinger durchgemacht hat, ein gutes Beispiel. Es gibt heute vielleicht keinen deutschen Künstler, der ein so reines Gefühl für den Sinn der verschiedenen Künste hat. Sein ganzes Leben ist ein unablässiges Streben, sich klar zu werden, was jede Kunst fordert, ihre Grenzen fühlend verstehen zu lernen und sich vor allen Vermischungen zu bewahren. In die größte Sünde unserer Zeit, eine Kunst durch die andere zu verwirren, das Eigene einer Kunst zu vernachlässigen, aber das Fremde ihr zuzumuthen, alle zu verwischen, keine rein von der anderen abzutrennen, ist er niemals verfallen. Er und Adolf Hildebrand sind vielleicht heute die Einzigen, die sich einen klaren Begriff der

Sculptur bewahrt haben (so sehr sie im Einzelnen sich widersprechen und in ihren Wünschen entfernen mögen). Das Unheil der meisten heutigen Künstler ist ja, dass sie glauben, es sei gleich, an welche Kunst sich ein Künstler mit seinen Absichten wendet, und gar nicht zu wissen scheinen, dass eine künstlerische Absicht, die der einen Kunst gemäß ist, eben darum für die Mittel einer anderen Kunst unmöglich sein kann. Man schleppt Novellen auf die Bühne, Gedichte werden zu Romanen verzerrt, und die Wenigsten wissen, dass etwas ein sehr gutes Placat sein kann, ohne darum ein gutes Bild zu sein. Dass einer bestimmten künstlerischen Empfindung, strenge genommen, nur ein einziger Ausdruck erlaubt sein kann, dass durch eine einmal gegebene Empfindung eigentlich schon Alles unabänderlich bestimmt ist, sowohl die Wahl der Kunst (ob Malerei oder Sculptur oder Zeichnung) als auch der besonderen Technik, ja sogar die Größe und alle Maße und alle Verhältnisse des Werkes, das scheinen außer Klinger nicht viele deutsche Künstler zu wissen. Das macht ihn eigentlich zum Meister. Er vergreift sich darin fast nie, und wenn wir später einmal sein ganzes Leben werden überschauen können, von jener ersten Ausstellung in Berlin, 1878, auf der seine „Geschichte eines Handschuhs" so ausgelacht und verspottet wurde, bis zu den mächtigen Sculpturen, die er jetzt sinnt, wie er da stets durch ein Wissen und Gewissen von ungemeiner Art zu der Gattung, die eben jedes Mal seiner Empfindung gemäß war, wie in einem sicheren Traume hingeleitet wurde, dann werden wir über das Wesen der Gattungen, über ihre Grenzen und über den tiefen Sinn ihrer Verschiedenheiten viel gewisser und im Nothwendigen, im Rechten der Kunst befestigt werden. — Die Blätter, die hier sind, sind aus den

Achtzigerjahren. Den Künstler hat es damals noch gereizt, wenn man so sagen darf: das Curiose des Lebens und der Welt sich anzumerken. Irgend eine Linie hat ihn befremdet oder irgend eine Unruhe, eine Laune seiner Seele hat ihn gereizt. Beide, curiose Erscheinungen und curiose Stimmungen, hat er sich notieren wollen, „ohne bestimmten Zweck“, wie neben einem dieser Köpfe geschrieben steht. Seit er bei sich im Inneren klar geworden ist und ein wahres Verhältnis zur Natur gefunden hat, befremdet und beunruhigt ihn nichts mehr und seitdem sehen wir ihn immer seltener sich zeichnend oder radierend Notizen machen, seitdem ist die große Leidenschaft der gestaltenden Triebe in ihm erwacht, er ist zum Maler und zum Bildhauer geworden.

Einer, der niemals in diesem Sinne ein Maler oder Bildhauer hätte werden können, ist Rops gewesen. Wir haben jetzt schon ein paar Mal Sachen von ihm in Wien gehabt, freilich nicht seine besten, die so wild und von einer solchen erotischen Raserei sind, dass man sie nicht auszustellen wagt. Er ist der richtige Radierer nach der Definition Klingers. „Die Malerei,“ hat Klinger gesagt, „ist die Verherrlichung, der Triumph der Welt, sie muss es sein . . aber sollten nun im Künstler die mächtigen Eindrücke stumm bleiben, mit denen die dunkle Seite des Lebens ihn überflutet?“ Diese „dunkle Seite des Lebens“, die „ungeheueren Contraste zwischen der gesuchten, gesehenen, empfundenen Schönheit mit der Furchtbarkeit des Daseins, die schreiend ihm oft begegnet“, habe der Zeichner, der Radierer darzustellen. Damit ist Rops' Wesen vollkommen ausgesprochen: die dunkle Seite des Lebens, den Contrast der inneren Schönheit mit der Furchtbarkeit des Daseins stellt er immer dar. Man hat

ihn einen „Satanisten“ genannt, und er drückt in der That mit einer wilden Freude aus, dass die Welt ein Werk des Teufels ist, und dass der Mensch, wie er auch nach dem Guten schmachten und ringen mag, immer doch im Thierischen bleibt. Das ist immer sein Thema: er verflucht das Fleisch, das stärker ist als der Geist des Menschen. Der größte Gegensatz zum Griechischen, zum Classischen, der sich denken lässt. Eine Art Botticelli, aber nach der anderen Seite gewendet, ein abgefallener Botticelli, der in die Hölle verbannt worden ist. Man nehme nur zum Beispiel das Blatt „Le Vice suprême“.

Auch auf Ludwig v. Hofmann passt die Definition Klingers. Auch Einer, der sein Inneres mit dem Äußeren des Lebens nicht ausgleichen kann. Auch Einer, der viel gelitten haben muss, dem das erbärmliche Dasein zu wehe gethan hat. Darum ist er entflohen; in den Traum, ins Märchen. Wenn man mit einem Wort seine seltsame, befremdende und doch zugleich verlockende Art mittheilen wollte, müsste man vielleicht sagen, dass es griechische Märchen sind. Sie haben alle Einfalt, alle Inbrunst, alle stille Seligkeit, die ein Märchen hat. Aber sie sind nicht deutsch. Sie haben eine Freiheit, eine zarte Eleganz, eine mädchenhafte Scheu und Anmuth der Geberden, die dem deutschen Märchen fehlt. Deutsche Träume haben mehr Blut und stärkere Knochen. Dies sind deutsche Märchen, die unseren Wald verlassen und viele Jahre in der Fremde unter einem helleren Himmel gelebt haben. Sieht man sie an und erinnert man sich dabei etwa der Gedichte von Stefan George, so mag man an eine neue, edlere und geistigere Form der deutschen Cultur denken, die vielleicht schon rings im Werden und Wachsen ist und nur von uns noch gar nicht gemerkt wird.

Der allgemeinen Art des jetzigen deutschen Wesens ist entschieden Liebermann näher. Er gilt als ein großer Naturalist. Er ist es gewesen, der in Berlin den Naturalismus erst durchgesetzt hat, und man rühmt ihm nach, dass er bei allen Wandlungen des Geschmackes dem Naturalismus treu geblieben ist. Das ist auch Alles in einem gewissen Sinne wahr, mit einer Einschränkung jedoch, man muss sagen: dem deutschen Naturalismus. Mit diesem deutschen Naturalismus ist es aber eine merkwürdige Sache. Wie sehr er sich um die Wirklichkeit, um die Erde bemühte, er ist eigentlich doch immer etwas Theoretisches, etwas Abstractes geblieben. Die Sachen Liebermanns sind manchmal von einer verblüffenden Wahrheit, aber von einer Wahrheit, die man als abstract empfindet. Ich meine das so: bei einem Bilde von Manet oder auch bei einem Bilde von unserem Hörmann wird man überzeugt sein, dass diese Person oder dieses Ding, was es eben darstellt, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Tage um so und so viel Uhr in der und der Beleuchtung genau so ausgesehen haben muss und nicht anders ausgesehen haben kann — bei Liebermann fällt Einem das gar nicht ein, dass er etwas Bestimmtes an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit gemalt hat, sondern die erste Empfindung ist immer, dass er das Allgemeine eines Zustandes malen wollte. Bei Hörmann sagt man sich: „Aha, er hat diesen Weg in Znaim malen wollen und damals, wie er ihn gemalt hat, hat es gerade geschneit.“ Liebermann würde das so malen, dass man sich sagen würde: „Aha, er hat den Schnee malen wollen.“ Bei Liebermann sagt man sich: Er hat den Wind malen wollen und er hat es getroffen — so ist es wirklich, wenn der Wind weht; oder er hat die

Sonne malen wollen — so ist es wirklich, wenn sie durch die Blätter scheint, aber man denkt gar nicht darüber nach, ob jemals gerade auf dieser Wiese zu einer bestimmten Stunde ein bestimmter Wind gerade so geweht hat. Wahrscheinlich ohne es zu wissen, ist der Berliner Naturalist der größte Idealist: er verallgemeinert Alles sofort, er streift immer gleich das Zufällige ab, und indem er sich das Wirkliche zu notieren scheint, drückt er schon seine Idee aus. Was keineswegs ein Vorwurf sein soll, sondern nur eine Erinnerung, dass wir meistens anders sind und Anderes thun, als man von uns glaubt und als wir selber glauben. Will man empfinden, was ein eigentlicher Naturalist ist, einer, der nicht erst simplificiert und idealisiert, so halte man etwa neben den Wirtshausgarten des Liebermann eines der Blätter von Menzel. Wie ist da die ganze Fülle eines Augenblickes mit ihrem tausendfachen Leben ergriffen, wie zuckt und trieft und bebt das von der Aufregung, die im Schauen die Sinne wie ein wunderbarer Rausch befällt! Oder man sehe die winzigen Köpfe von Leibl an! Vor diesen fällt Einem das Wort Hörmanns ein, der wahre Künstler müsse an seinem Bilde jeden Centimeter vertheidigen können. Hier spüren wir, dass jeder Zoll vertheidigt, jeder Zoll bewiesen werden kann, so bezwingend wahr steht das da! Leibl ist wohl der größte Naturalist, den die Deutschen je besessen haben, aber der Name genügt für ihn nicht, man sucht unwillkürlich noch nach einem Adjectiv dazu und unwillkürlich drängt es sich Einem auf, von einem classischen Naturalismus zu sprechen. Classisch, weil diese Sachen bei ihrer unabänderlichen Wahrheit eine Ruhe, eine stille Größe haben, die uns sonst nur die Werke alter Meister empfinden lassen.

Jene „dunkle Seite des Lebens", von der Klinger spricht, braucht nicht immer tragisch dargestellt zu werden, ihr Anblick kann auch komisch wirken. In einer doppelten Weise: es ist möglich, dass wir über das Gesicht lachen müssen, das der Künstler macht, wenn er die hässliche Welt erblickt, und es ist möglich, uns den Contrast zwischen dem, was ist, und dem, wie wir es uns denken, so derb und rüde fühlen zu lassen, dass wir auch wieder lachen müssen. Jenes ist die Art Willettes. Der Liebling des Willette ist der Pierrot, der ewige Jüngling, der den Unterschied zwischen dem Traum und dem Leben noch nicht gemerkt hat, der die Augen aufreißt und ein dummes Gesicht macht, wie er zum ersten Mal die wahren Dinge erblickt, und der daran zugrunde geht, dass er kein Verhältnis zwischen seinem Inneren und dem Äußeren herstellen kann. Wenn man will, kann man das eine neue Romantik nennen, aber eine viel schmerzlichere als die alte gewesen ist, eine zum Sterben traurige, die sich schämt und Grimassen schneidet und sich über sich selbst lustig macht. Am stärksten wirkt das an seinen Colombinen. Diese sind immer arme Mädchen von Montmatre, dürftig und kläglich anzusehen, vom Hunger und zugleich vom Laster ausgezehrt — und doch gibt er ihnen alle Zärtlichkeit, alle Güte mit, die der junge Mensch dem Leben entgegenbringt. Die andere Weise, die den Contrast zwischen unserem Traume und der Wirklichkeit noch übertreibt, ist die von Leandre und Jeanniot. Diese werden nicht müde, uns auf das Lustigste zu zeigen, wie hässlich der moderne Mensch ist. Vor Allem sind es die Entartungen des weiblichen Körpers, den entweder Arbeit oder die Noth oder der Genuss oder die Mode deformiert haben, und die Verwüstungen des Antlitzes

durch Neid, Dünkel und alle kleinen Begierden, die ihnen einen unerschöpflichen Spass bereiten. Von diesem Spasse, den das Hässliche bereiten kann, ist nur ein Schritt zu jener artistischen Freude, die Gandara manchmal daran hat, die Schönheit von Personen zu zeigen, die nicht hübsch sind. Das mag paradox klingen, man kann aber seine Art gar nicht anders ausdrücken. Er hat eine wahre Leidenschaft, die Reize reizloser Dinge oder Personen aufzuspüren. Man hat dabei das Gefühl: einen Moment später, wenn die Dame die Cigarette aus dem Munde nehmen oder die andere sich aus ihrer schiefen Haltung aufrichten wird, wird sie abscheulich sein, aber jetzt ist sie entzückend!

Dies im Allgemeinen über die Möglichkeiten, die der Stift und die Nadel dem Künstler bieten. Es sollte einmal an Beispielen, die jeder sehen kann, darzulegen versucht werden, was es denn wohl sein mag, das den Eifer der Künstler und die Gunst des Publikums wieder zu den graphischen Künsten gewendet hat. In diesen sprechen sich die Künstler mit ihrem besonderen Ton über ihr ganzes Verhältnis zum Leben und zur Welt viel intimer und persönlicher aus, als es jemals die Malerei oder gar die Sculptur erlauben würde, und sie lassen uns gleichsam in ihren Tagebüchern lesen.

Im Einzelnen wird noch Manches nachzutragen sein. Vor Allem über zwei Künstler, die man in Wien noch gar nicht kennt: über Boutet de Monvel, von dem die berühmte Geschichte der Jeanne d'Arc, das reizende „Le meunier, son fils et l'âne“ und eine höchst merkwürdige Salome da sind, und über Walter Leistikow; dann auch über Ferdinand Piet, Roll, Carrière, Zügel, Kampf, Samberger und über die Österreicher Engelhart, Myrbach,

Böhm, den jungen Andri, Jettmar, List und Stöhr, der, still in St. Pölten schaffend, von Bild zu Bild immer reifer, immer mächtiger wird. Es ist die reichste Ausstellung, die wir noch in der Secession gesehen haben. Man wird förmlich betäubt von so vielen Reizen. Sie hätten anderswo für drei Ausstellungen ausgereicht.

II.

Im Detail möchte ich noch Einiges über die fünfte Ausstellung der Secession nachtragen. Vor Allem ein Wort über den Katalog. Dieser zeigt wieder, dass es den jungen Künstlern nicht darum zu thun ist, bloß zu gefallen, zu verblüffen oder zu reizen, sondern dass sie künstlerisch wirken, den Geschmack ausbilden und das Publikum erziehen wollen. Das Publikum soll lernen, dass auch das Material, die Technik, die ein Künstler nimmt, nichts Zufälliges sind, sondern dem Künstler durch seine Absicht geboten werden. „Auf das nachdrücklichste," heißt es in dem Katalog, „muss betont werden, dass die Zeichnungen unserer Ausstellung nicht zufällig in dem betreffenden Material entstanden sind, sondern dass sie in keiner anderen Technik geschaffen werden konnten, weil in dieser allein das Gewollte rein und erschöpfend zum Ausdruck gelangt." Nun wird weiter dargelegt, wie die Zeichnung zwei Wirkungen haben kann. „Sie kann einerseits nur decorativ, bloß durch das sinnlich Wahrnehmbare und dessen Beziehungen wirken, sie kann aber auch andererseits geistigen Interessen dienen und ist zum Ausdruck von Empfindungen, Stimmun-

gen, Gedanken und besonders zur Wiedergabe alles formal Charakteristischen geeignet, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass das decorative Element als Verstärkung herangezogen wird.“ Decorativ wirkt sie entweder durch die Linie allein, das ist die reine Zeichnung; oder sie lässt auch die Fläche mitspielen, da nähert sie sich der Malerei. Doch bleibt auch die farbige Zeichnung immer etwas wesentlich Anderes, als es das Bild ist. „Die eigentliche Domäne der farbigen Zeichnung ist die Flächendecoration. Die Principien der Flächendecoration und jene des Bildes sind die ausgesprochensten Gegensätze. Während die Flächendecoration uns keinen Augenblick im Zweifel lassen darf, dass wir eben eine Fläche vor uns haben, ist es dagegen wesentlich für den Charakter des Bildes, dass der Eindruck der Fläche aufgehoben und wir an eine Raumwirkung glauben müssen.“ Diese Darlegungen sind von großer Wahrheit, und wenn sie bewirken, dass von tausend Gästen der Secession auch nur zehn durch sie angeleitet werden, sich klar zu machen, was ein Bild und was eine Zeichnung ist, was der Maler und was der Zeichner will, wo ihre Grenzen sind, so machen sie sich dadurch um unsere ganze Bildung sehr verdient: denn bevor wir nicht gelernt haben, die Gattungen rein zu trennen, werden wir keine zu verstehen, keine zu genießen fähig sein. Erst muss das Publikum wieder wissen, was es vom Bilde, was von der Zeichnung zu fordern hat. Sonst wird es immer von dieser Wirkungen verlangen, die nur jenem angehören, und wird sich durch unerlaubte Wünsche jeden Eindruck stören.

Nun zu den zwei Künstlern, die das Publikum am meisten zu interessieren scheinen: Boutet de Monvel und Walter Leistikow. Jener gefällt sofort, auf den ersten

Blick. Und dann hört man sagen: Aber das muss ich schon einmal irgendwo gesehen haben. Die Leute haben ganz recht, man hat das in den letzten Jahren sehr oft bei uns gesehen, nämlich in Copien. Ein junger Wiener Maler hat sich seinen ganzen Namen durch Nachempfindungen des Boutet de Monvel gemacht. Wenige haben gewusst, wen er copiert. Die Meisten haben vielmehr gefunden, dass er eine ganz merkwürdige, originelle, echt österreichische Art habe, das Märchen zu behandeln. Nun sieht man an diesen Originalen, vor Allem an der „Jungfrau von Orleans", dass diese Art gar nicht österreichisch, sondern von einem Pariser erfunden ist. Das will man zuerst gar nicht glauben, darüber wundert man sich. Und nicht ohne Grund: denn gerade das Sympathische an diesen Blättern ist für uns, dass sie Märchen auf eine Weise erzählen, die unserer Empfindung näher ist als etwa die deutsche Weise: nicht so schwer, nicht so irdisch, sondern freier, leichter, heiterer, wie wir eben mehr mit den Dingen spielen, als uns von ihnen ergreifen lassen. Denkt man nach, woher das kommen mag, so wird man es sich schließlich vielleicht so erklären, dass in diesen Darstellungen ein katholischer Geist ist, den der Österreicher mit dem Franzosen gemein hat, während jene schwerere Art des Märchens, an der gleichsam Erde zu kleben scheint, die protestantische wäre.

Leistikow hat es nicht so leicht. Er gefällt nicht, er befremdet. Wir fühlen uns da in einer Welt, die uns unbekannt ist. Wir spüren freilich, dass wir es mit einem stark und echt empfindenden Künstler zu thun haben, aber wir vermuthen, dass er noch im Suchen ist, dass er seinen eigentlichen Ausdruck noch nicht gefunden hat. Was er sucht, scheint Musik zu sein. Wir

verstehen, dass seine Bäume nicht Bäume bedeuten, sondern nur Accorde in uns anschlagen sollen, die in ihrem Wechsel, in ihrem Auf und Ab uns Stimmungen des Ernstes oder der Andacht oder des Erstaunens geben wollen. Wir wissen aber nicht, ob der Künstler seiner Mittel noch nicht Herr genug ist, um uns zu bewältigen oder ob vielleicht seine Art der unseren so fremd ist, dass wir sie niemals werden mitfühlen können.

Spricht man von unseren Österreichern, so wird man immer zuerst Klimt nennen müssen. Es sind diesmal nur sechs Zeichnungen von ihm da, vier im siebenten Saale, zwei im Ver Sacrum-Zimmer, aber jede Linie ist von einem so hohen Geiste so rein gezogen, dass man sich in eine edlere Welt entrückt und eine wahre Ehrfurcht fühlt. Es wird vielleicht noch Jahre brauchen, bis man diesen Künstler erkennen wird, wie er es verdient. Vielleicht werden ihn immer nur wenige Menschen verstehen, sehr stille Menschen, die das äußere Leben nicht mehr brauchen, sondern in sich selbst alle Lust und alles Leid haben. Nach seinem Namen soll man immer eine Pause machen, bevor man die anderen Maler nennt, die, geringer als er, uns näher sind und rascher, manchmal wohl auch stärker auf uns wirken. Der Stärkste unter diesen ist Engelhart, der aus Anfängen von wunderbarer Keckheit durch allerhand Experimentieren nach und nach zum sicheren Besitz einer ruhigen und starken Kunst gekommen ist. Um ihn hat Einem manchmal bange werden können, so viel hat er versucht, ein rechter Athlet der Malerei, immer durch das Schwerste gereizt. Aber von Jahr zu Jahr sehen wir ihn jetzt immer fester, immer bestimmter werden, er hat sich selbst erkannt, er richtet sich im Kreise ein, der ihm durch seine Kräfte gezogen

ist. An seinem strengen, unerbittlich wahrhaften Talent können sich Alle ein Beispiel nehmen. Neben ihm tritt in jeder Ausstellung Böhm immer bedeutender vor. Ein langsames, schweres, tiefes Temperament, das Geheimnisvolle unserer Landschaft mit Macht empfindend. Sein größter Contrast ist Koloman Moser, ein rasches, heiteres, spielendes Talent von der größten Anmuth, Freiheit und Beweglichkeit. Unerschöpflich an Einfällen, freilich manchmal noch ein bisschen unruhig, mit einer Hast, als ob er etwas versäumen würde; es fällt ihm zu viel ein, die Hand kommt dem geschwinden Geiste kaum nach. Um Buchschmuck, Placat und alle Arten der Decoration hat er sich die größten Verdienste erworben, nun stellt er auch Gläser aus, die die Firma E. Bakalowits' Söhne ausgeführt hat. In Form und Ton entzückend, dem Auge so gefällig und schmeichelnd, dass man später erst bemerkt, wie doch manche ein bisschen leichtsinnig gedacht sind. Nennt man nun noch Stöhr, der immer strenger von sich alles Fremde abweist und einen immer genaueren Ausdruck seiner reinen, empfindsamen, Großes verlangenden Natur sucht, den jungen Andri, der schon in der vorigen Ausstellung durch sein sicheres und gesundes Wesen aufgefallen ist, und Karl Müller mit seinen schönen „Alten Häusern in Drosendorf", so ist in Eile das Wichtigste gesagt, und wir haben nur noch einige Anmerkungen über die Staffelei zu machen, die im dritten Saal steht, Otto Wagners Entwurf einer modernen Kirche enthaltend.

Wir haben heute in Wien wohl keinen Menschen, der so reich an fruchtbaren Gedanken ist wie Otto Wagner. Wie ein großer Sämann geht er dahin und streut Samen aus, und wo er gegangen ist, sprießt Leben auf. Im

Ver Sacrum war neulich über ihn zu lesen: „Das ist es ja, was den Werken Wagners, abgesehen von aller ihrer sonstigen Bedeutung, einen besonderen Reiz verleiht, dass sie das Gefühl absoluter Erledigtheit vermitteln, weil er die Construction nicht vertuscht, sondern ausbildet, weil er von dem Materiale nie eine Wirkung verlangt, die demselben nicht innewohnt, ihm nie eine Function zumuthet, die es nicht erfüllen kann. Deshalb und weil er ein Organisator allerersten Ranges ist, erreicht er seine Absicht immer bis zur allerletzten Vollendung. Er ist der hohe Culturmensch, der jedes Bedürfnis des modernen Lebens fühlend erfasst, und der souveräne Künstler, der für jedes Gefühl eine sichtbare Form findet, die den Nagel auf den Kopf trifft. Deshalb sind auch seine Werke europäische Thaten. Und diese künstlerische Persönlichkeit wird seit Jahren bei uns in der schärfsten Weise bekämpft und befehdet. Es ist ein Glück für unsere Kunst, dass Wagner neben allen seinen künstlerischen Gaben auch die schöne menschliche Eigenschaft unverwüstlicher Jugendfrische besitzt. Das Wort „eternamente giovine", wenn es nicht schon bestünde, für Wagner müsste es erfunden werden." Seine gewaltige und stolze, Leben ausströmende Erscheinung lässt Einen wirklich an die ganz großen Menschen der Renaissance denken. Er kann, was er will, und er will immer das Größte, und niemals ruht er. Was er berührt, wacht auf und wird neu. Niemals hat unsere Stadt einen mächtigeren Zauberer gehabt.

Zu den Zeichnungen einer modernen Kirche, die hier ausgestellt sind, hat Wagner selbst einige Erklärungen gegeben. Er geht wieder von seinem Grundsatze aus, die Kunst müsse streben, „sich uns Lebenden anzupassen".

Was wir sind, hat sie auszudrücken, nicht, was unsere Vorfahren waren. Durch die alten Formen ist das nicht möglich. Wir sind neue Menschen mit neuen Bedürfnissen, wir müssen neue Formen suchen. Suchen wir sie auch für die Kirche! Daraus wird sich eine Reihe von Forderungen ergeben. Erstens für den Raum. „Tempel und Dome aller Epochen zeigen deutlich das Bestreben, durch Raumgröße den höchsten Grad der Raumwirkung zu erzielen, immer aber wird diesem Bestreben durch die Beschränktheit der pecuniären und constructiven Mittel ein Halt geboten. Sind heutzutage durch ökonomische und politische Verhältnisse die pecuniären Mittel auch stark eingeengt, und ist es nicht mehr möglich, Frohndienste und Tributpflichten zu Bauausführungen heranzuziehen, so kann doch keinen Augenblick gezweifelt werden, dass unsere modernen Constructionen andere, größere Dimensionierungen der Bauwerke bei ökonomischer Bauausführung zulassen, also bedeutendere Raumgrößen und Raumwirkungen erzielen müssen." Dann Forderungen „praktischer und hygienischer Natur", als Ventilation, Heizung, Brunnen, Akustik und Optik der Kanzeln und Altäre. Diesen Bedürfnissen soll die neue Kirche genügen. Sie ist in Währing auf dem alten Friedhofe gedacht, von einer Pergola geschlossen, die Ehrengräber aufnehmen soll. Der Kirchenraum ist ein Kreis. „Diese Form ermöglicht constructiv die geringste Mauerstärke bei größter Raumdimensionierung. Ein drastisches Beispiel für die Wahl dieser Form geben wohl unsere modernen Gasometer. So profan auch dieses Wort klingen mag, so darf doch nicht vergessen werden, dass jenes Bauwerk der Antike, welches die größte Raumwirkung aufweist, das Pantheon in Rom, auch unsere heutige Gasometerform als Basis hat." Jener Kreis hat

nun vier Erweiterungen, „welche der Kirche die Form eines griechischen Kreuzes mit sehr kurzen Armen geben. Die Erweiterung gegen den Hochaltar zu ist tonnenförmig (Eisenmonierfachwerk), während die drei anderen geradlinig ebenfalls durch eine Eisenconstruction überdeckt sind. Diese Kreuzarme entsprechen und nehmen auf: der dem Hochaltar gegenüberliegende eine Art Vorraum, als Schauvorbereitung des Kirchenraumes, die beiden rechts und links liegenden die beiden Nebenaltäre und vier Beichtstühle. Der dem Eingange gegenüberliegende Kreuzarm birgt den Hochaltar. Derselbe ist in den Kirchenraum vorgerückt, um allen Kirchenbesuchern das Sehen der heiligen Handlung zu ermöglichen. Seine Stellung ist in der Studie so angenommen, dass das Antlitz des Priesters dem Kirchenraume zugekehrt ist. Da ein Thurm sich zur Aufnahme der fünf Glocken als genügend erweist, der Thurm aber in seinem unteren Theile auch einen Zweck erfüllen kann, ist die Lage des Thurmes axial der Kirche als rückwärtiger Abschluss angeordnet. Dies ermöglicht, in das erste Obergeschoss den Orgelchor zu verlegen und im Erdgeschosse den Eingang für die Geistlichkeit anzuordnen. Dieser Eingang liegt dann dem Pfarrhofe gegenüber. Die im Thurme liegende Treppe führt nicht allein in die Krypta, sondern auch zweiarmig zum Musikchor und in weiterer Fortsetzung als Wendeltreppe zur Verbindungsbrücke vom Thurme zum Zwischenkuppelraume, noch höher zu den Glockenstühlen, schließlich zum Helm und Kreuz des Thurmes. An den Thurm schließen sich rechts und links niedrige Bauten an, welche Corridore, Closets, Sacristei mit Zugang zur Kanzel, Trauungskapelle mit den Schränken für die Paramente und den Beichtstuhl für Schwerhörige, endlich das Tauf-

becken aufnehmen. Dem Haupteingange sind zwei gedeckte Nebeneingänge beigegeben, welche Zugluft und ein Ausgleiten auf nassen oder schneebedeckten Stufen verhindern werden. Die beiden Seiteneingänge führen mit zweiarmigen Treppenvorlagen in die Seitentheile des Kirchenraumes und mit einarmigen Treppen in die Krypta. Die Disposition der Kirche auf dem nach Durchführung der Straßen verbleibenden Platze wurde mit Rücksicht auf richtig bestimmte Schaupunkte und Sehdistanzen in der Weise angenommen, dass der „Platzradius" circa der eineinhalbfachen Höhe des Bauwerkes entspricht. Die Platzwände sind durch Nachbarhäuser, durch Baumgruppen, den Pfarrhof und durch daranstoßende Pergola ähnliche Bauten (die schon erwähnten Gruftarcaden mit Ehrengräbern) hergestellt . . . Sind solche Annahmen, unter strenger Einhaltung alles kirchlich Traditionellen, allein schon geeignet, ein anderes als das bisher prakticierte, beinahe möchte man sagen gedankenlose Kirchenbild zu schaffen, so wird sich der Einfluss der Modernen durch Heranziehung moderner Constructionen gewiss noch bemerkbarer machen und die unpassende Außenerscheinung neuerer Kirchenbauten mit ihren unpraktischen Innendispositionen, welche in den bisher angewandten Stilrichtungen ihren Grund hatten, völlig verwischen. Wird aber durch Anwendung dieser Mittel, durch solidere Construction größere Sicherheit, durch leichtere Herstellbarkeit, durch verkürzte Bauzeit die Abnahme der Reparaturen, also auch geringere Erhaltungskosten erzielt, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass man sich dieser Mittel künftighin bei Kirchenbauausführungen wird bedienen müssen. Es ist nun gewiss zutreffend, zu behaupten, dass es jedem Bauktinstler ferne liegen

wird, diese unsere modernen Errungenschaften in die Zwangsjacke eines historischen Stils zu stecken, und dass er sicher lieber den natürlichen Weg wählen wird, nämlich aus diesen Prämissen das Werk entstehen zu lassen. Ein Blick auf die sechs Blätter der Studie muss selbst in jedem Laien das Gefühl erwecken, dass ein solcher Bau sich in seiner Außenerscheinung der modernen Menschheit anschmiegt und richtig in unser Stadtbild einreiht, während dies sich von Bauwerken anderen Stils, hauptsächlich des gothischen, gewiss nicht behaupten lässt."

Der ganze Wagner und seine ganze Kunst ist eigentlich in diesen Worten enthalten: das „gedankenlose Bild" zu überwinden durch ein Bauen, das mit der Erscheinung der modernen Menschheit stimmt.

DER SESSEL.

Erinnert man sich der letzten Kunstausstellungen in München, in unserer Secession oder gar heuer in Dresden, und denkt vergleichend um ein paar Jahre zurück, so fällt es auf, wie da nach und nach das Bild immer mehr und mehr von Sesseln, Tischen und Kasten, ganzen Einrichtungen, tausend Dingen des täglichen Gebrauches verdrängt wird. Früher hat man etwa in einem Vorzimmer Medaillen, Schmuck, geschnittene Steine, gemaltes Glas, Schnitzereien als Beigabe ausgelegt, mehr wie vom Eigentlichen abschweifende Launen der Künstler und bloße Bravouren. Jetzt werden bald die Bilder im Vorzimmer sein. Die Gunst des Publikums ist der kleinen Kunst gewonnen, und einen Maler, einen Bildhauer, einen Baumeister nach dem anderen sehen wir mit einem Ernst, mit einer Lust, ja mit einer wahren Furie zum Handwerk greifen, die verblüffen, fast erschrecken. Das Publikum ist zu begreifen. Unter den Deutschen sind noch Wenige fähig, ein rechtes inneres Verhältnis zur Malerei zu haben, aber Jeder möchte doch von schönen Dingen umgeben sein, die seine Gedanken, seine Stimmungen vom Gewöhnlichen und Gemeinen des Tages zum Reinen und Ewigen ziehen sollen. Aber auch die Künstler kann man schon verstehen, welchen es nicht mehr genügt, sich durch Bilder auszudrücken,

in einer Sprache also, die nicht Vielen geläufig ist. Jeder Künstler will doch seine Vision der Welt, sein Gefühl, das er vom Leben hat, seine Art zu sehen und zu hören, den anderen Menschen mittheilen und aufzwingen. Ohne diese Leidenschaft ist er undenkbar, ja man kann vielleicht sagen: ein Künstler entsteht, indem irgend ein Mensch das Gefühl hat, dass er allein weiß, was es eigentlich in der Welt und mit dem Leben auf sich hat, während alle Anderen keine Ahnung haben, und indem es ihn brennt, ihre falsche Meinung zu seiner besseren zu bekehren. Wenn in Einem ein richtiger Maler steckt, der kann keinen Baum gemalt sehen, ohne zu finden: da fehlt doch etwas, das ist ja gar kein Baum, ein Baum sieht doch ganz anders aus! Und es lässt ihn nicht, er muss zeigen, wie so ein Baum „eigentlich" ist (bescheidener wäre zu sagen: wie er, mit seinen Augen, so einen Baum sieht, aber das gehört auch zum Künstler, dass er das Eigene für das Eigentliche hält, nur an seine Welt glaubt und nur sich selbst traut). Dieses „Besserwissen" ist der Anfang, dieses „Zeigen" und „Beweisen" ist der Sinn aller Kunst. Der Künstler will: die Anderen sollen mit seinen Augen zusehen, mit seinen Ohren zuhören, seine Natur anzunehmen gezwungen werden, durch die Mittel, die er eben hat; durch Worte oder durch Töne oder durch Farben. Die Absicht ist immer dieselbe, jede Kunst ist ein Überreden, aber nun handelt es sich um das Mittel, um die Sprache. Zu allen Menschen, mit tausend Zungen möchte der Künstler reden. Darum sehen wir ihn in der Renaissance durch alle Künste eilen, niemals bei einer einzelnen zu beschwichtigen, Maler, Bildhauer, Baumeister, Dichter und Redner zugleich, und darum mag es auch sein, dass es ihn jetzt wieder sich des Handwerkes zu bemächtigen treibt.

Es ist die Weltsprache, nach der ihn verlangt. Man überlege nur ein wenig. Man denke sich den größten Maler, er habe sein größtes Bild geschaffen, einen reinen und vollkommenen Ausdruck seines ganzen Wesens. Was nun? Was geschieht? Im besten Falle: das Bild reist ein paar Jahre durch die großen Städte, dann wird es angekauft — für ein Museum, das die Fremden besuchen, oder gar von einem Liebhaber, der es höchstens einmal einem Freunde zeigt. Und der Künstler hat zur ganzen Welt, zu allen Menschen reden wollen, damit sie alle endlich wissen, wie es eigentlich ist, und alle seine Wahrheit, die Wahrheit vernehmen sollen! Wenn aber unserem Künstler ein ebensolcher Sessel gelänge, der durch seine besondere Linie oder Farbe ein ebenso reiner und vollkommener Ausdruck seines Wesens wäre, dieser könnte wirklich, in tausenden und tausenden von Exemplaren über die Erde verschickt, zu allen Menschen reden. Das ist es, was die Künstler zum Handwerk treibt. Es ist die Weltsprache, die sie suchen.

Diese wollen Alle, aber Jeder auf eine andere Weise, und bald werden sie im heftigsten Streit sein. Heute heißt das freilich Alles noch „Modernes Kunstgewerbe“ und liegt in einem großen Sack beisammen. Öffnet man ihn aber, so werden sogleich die Contraste herausspringen und es gibt einen verteufelten Tanz. Dies ist unvermeidlich, denn wie der Künstler das Handwerk ergreift, muss er zwischen drei Tendenzen wählen. Die Frage wird nur sein, welche die stärkste ist und die Entwickelung bestimmen wird. Nehmen wir ein ganz einfaches Beispiel. Nehmen wir einen Sessel. Ein Künstler entschließt sich, einen Sessel zu machen. Was kann er damit wollen? Es sind drei Dinge möglich. Er kann den absoluten Sessel

suchen, er kann einen individuellen Sessel wollen oder er kann nach einem nationalen Sessel trachten. Das klingt seltsam: ein Sessel, der absolut oder national sein soll. Aber ich will es gleich erklären. Beim ersten denkt der Künstler gar nicht an sich, sondern an das Sitzen. Er sagt sich: „Ein Sessel ist zum Sitzen da, dieses Problem muss ich lösen. Offenbar ist es noch nie ganz gelöst worden, sonst würde es ja mir gar nicht einfallen, mich damit zu bemühen. Die ersten Sessel haben ihrem Zwecke nur so im Rohesten gedient. Nach und nach hat man dann erst die feineren Bedürfnisse des Sitzens verstehen gelernt und zu befriedigen versucht. Immer näher ist man so dem richtigen Sitzen gekommen. Unter allen Haltungen, die der menschliche Körper im Sitzen einnehmen kann, muss ja nämlich eine sein, die zugleich die natürlichste, die freieste, und darum die schönste ist, der Form des menschlichen Körpers und dem Zwecke des Sitzens am vollkommensten gemäß. Wem es nun gelingt, diese ideale Haltung eines Sitzenden rein zu empfinden, und wer es vermag, diese Empfindung in einem Materiale auszudrücken, das sich ihr bis in die leiseste und letzte Nuance anschmiegen kann, der wird einen Sessel machen, der unübertrefflich ist, weil er der absolute Ausdruck des Sitzens sein wird. Das ist es, was ich suchen will." So der Eine. Aber man kann mit einem Sessel auch etwas ganz Anderes wollen. Für den einen Künstler ist der Sessel zum Sitzen da, für einen anderen kann er ein bloßes Mittel der persönlichen Mittheilung sein. Dieser wird sich sagen: „Ich will einen Sessel machen, so wie ich ein Bild mache oder wie der Dichter ein Gedicht macht, nämlich um ein Gefühl, das mich beherrscht, den anderen Menschen mitzutheilen. Dieses Gefühl ist für mich der

Anfang und das Ende meiner Kunst; es macht mich schaffen. Wie Andere das Leben etwa als eine finstere und ingrimmige Macht, als einen furchtbaren Ausbruch dämonischer Feinde empfinden mögen, so empfinde ich es als ein heiteres, leises, anmuthig wogendes Spiel, das nach manchen Prüfungen zuletzt doch immer von schützenden Gewalten zum Guten, ins Frohe gewendet wird. Das, stille Freude und anschmiegende Ergebung in das Schicksal, ist die Stimmung, der Grundton meines Lebens. Ihn will ich mittheilen. In meinen Bildern habe ich es durch Farben versucht, jetzt will ich es einmal durch einen Sessel versuchen. Dieser soll so sehr meinen Stempel, das Gepräge meines Wesens haben, dass er von Jedem sofort als mein Sessel erkannt werden muss. Jeder soll sogleich sagen, dass dieser Sessel nur von mir sein kann. Allerdings gäbe es noch etwas, was mich eigentlich noch mehr reizen würde. Nämlich zu versuchen, ob ich nicht einen Sessel machen könnte, der meine Empfindung durch eine so suggestive Linie ausdrücken würde, dass Jeder, der sich auf ihn setzt, von derselben Empfindung ergriffen würde. Ob nicht ich, der ich ein lustiger Mensch bin, einen Sessel so sehr mit meiner Lustigkeit gleichsam imprägnieren könnte, dass auch ein trauriger Mensch, der sich auf ihn setzt, durch ihn lustig werden müsste? Wir sprechen von wilden Schlössern, von ernsten Burgen, von heiteren Sälen — warum soll man sich nicht einen strengen Tisch oder einen fröhlichen Sessel denken können? Wenn es einem Künstler möglich ist, seine ganze Seele in einer winzigen Figur von Holz, in einer Handvoll Gips auszudrücken, warum nicht in meinem Sessel? Das will ich einmal probieren. Es wird freilich nur ein Sessel für Leute meiner Rasse sein, die wie ich empfinden, den Anderen

wird er nicht gefallen können. Aber die Anderen sollen eben zu einem anderen Künstler gehen." Das ist die zweite Tendenz, die ein Künstler haben kann, der einen Sessel macht. Und noch eine dritte ist möglich. Der Künstler kann etwa so denken: „Was verlange ich denn eigentlich von meinem Sessel? Er wird in meinem Zimmer stehen, ich werde ihn täglich sehen, er wird mir also täglich seine Art, sein Wesen mittheilen. Was ist es nun wohl, das ich mir täglich mittheilen lassen möchte, ohne ungeduldig oder müde zu werden? Mich selbst? Meine Art, das Leben und die Welt zu sehen und zu spüren? Nein. An die brauche ich nicht erst erinnert zu werden. Ich will gar nicht immer an sie erinnert werden. Das wäre so, wie vor einem Spiegel zu sitzen und immer sein eigenes Gesicht zu sehen. Nein, meiner selbst bin ich sicher, meine Natur ist mir gewiss. Aber es gibt etwas Anderes, das ich nicht oft genug vernehmen kann, weil ich meine beste Kraft aus ihm gezogen habe. Das ist die Art meiner Väter, meines Stammes, meines Volkes. An ihr bin ich stark geworden, sie brauche ich immer wieder, von ihr habe ich mein Leben. Wenn sie in mir laut wird, singt mein ganzes Wesen mit, dann verstehe ich mich erst selbst, dann wird erst Alles in mir rein und klar. Ohne sie bin ich ungewiss, schwanke und verzage. Wie oft bin ich auf unsere Berge gerannt, um die Luft unserer Erde einzuathmen! Wie oft bin ich vor armen Häusern glücklich gewesen, weil ich da unsere alte Art empfunden habe! An sie möchte ich wohl täglich erinnert werden. So müsste mein Sessel sein, so wie diese armen alten Häuser sind, ein solcher starker Ausdruck unseres österreichischen Wesens. Nicht mich selbst, sondern die Art meines Volkes soll er mich empfinden lassen. Durch seine Linie oder

Farbe müsste er eine Stimmung in mir anschlagen, wie ich sie habe, wenn ich an den Kahlenberg denke oder wenn in der Ferne leise auf einem alten Clavier das „Gott erhalte“ gespielt wird. Das wäre mein Sessel. So will ich ihn machen.“

Man wird begreifen, dass sich diese drei Tendenzen auf die Dauer nicht werden vertragen können. Heute sind sie freilich noch unter einer Decke beisammen und doch zeichnen die Gruppen, die sie bilden werden, sich leise schon ab, kündigen sich vernehmlich schon an. Die erste, die sachliche Gruppe, die den absolut vollkommenen Sessel oder Tisch oder Kasten sucht, kommt aus England und Belgien her, ihr Hauptmann ist Van de Velde, dem eine Beherrschung der ganzen Welt durch ideale Typen vorzuschweben scheint; diese wären aus vollkommenen Lösungen der sachlichen Probleme geholt, das Gefühl oder die Laune des Künstlers hätte vor dem Zwecke, vor der Bestimmung des Werkes zu verstummen; „durch den einfachen Vorsatz, streng logisch zu sein, durch den ausnahmslos durchgeführten Grundsatz, jede Form und jedes Ornament zu verwerfen, die ein moderner Maschinenbetrieb nicht leicht herstellen und wiederholen kann, durch die Klarlegung des wesentlichen Organismus jedes Möbels und jedes Gegenstandes und durch die stete Sorge für dessen leichte Brauchbarkeit gelangen wir dazu, das Aussehen der Dinge vollständig zu erneuern“, so hat er selbst einmal seine Absichten zusammengefasst. (Ich vermuthe, dass unser Hofrath v. Scala dieser Gruppe ganz nahe steht.) Die zweite, die des individuellen Ausdruckes, die mit dem Sessel oder dem Tisch, einem Leuchter oder einem ganzen Zimmer dasselbe wie der Maler mit seinem Bilde, der Dichter mit seinem Gedicht, nämlich der einem

Künstler eingeborenen Schönheit, die niemals noch vor ihm war und niemals mehr nach ihm sein wird, die mit ihm erst auf die Welt gekommen ist, die mit ihm wieder verscheiden muss, zur ewigen Erinnerung ein Denkmal setzen will, wird von unserem jungen Meister Olbrich und den Künstlern geführt, die der Großherzog jetzt nach Darmstadt gerufen hat; auch die Franzosen scheinen sich zu ihr zu neigen. Der Gedanke der dritten Gruppe endlich, die nicht den sachlichen, noch den persönlichen, sondern einen volksthümlichen Ausdruck unserer Bedürfnisse sucht, der doch immer noch das alte Lied der Tradition mitklingen lassen soll, und die so einen nationalen Stil bereiten will, ist in den Münchener „Vereinigten Werkstätten“ und in manchen Hamburger Bestrebungen am Werk; bei uns hat er sich kaum einmal in leisen Wünschen erst dunkel geregt. Wer aber wird siegen? Welche wird die andere Gruppe schlagen? Ich glaube, so darf man gar nicht fragen. Es handelt sich nicht um die eine oder die andere, sondern sie stellen nothwendige Entwickelungen dar, die wir alle drei durchmachen müssen, ohne auch nur eine von ihnen versäumen zu dürfen. Zur Technik, zur Ausbildung unserer Handwerker werden wir die erste nicht entbehren können. Haben wir diese erst, so werden wir doch ohne den persönlichen Reiz der zweiten nicht auskommen. Lassen wir aber dann ihre Künstler nur nach Herzenslust schalten und nimmt sich das Publikum, was seinem Gefühl und Geschmack am besten gefällt, so wird durch solche Auswahl schon die Absicht der dritten erfüllt: die bloße Laune des Einzelnen fällt ab, den Erfolg hat, wer den Sinn des Volkes trifft, und so dringt aus mancher Willkür, langem Irren, neuem Suchen doch zuletzt von selbst ein nationaler Stil durch.

DIE FALSCHE SECESSION.

Als vor zwei Jahren — man kann es kaum glauben, aber es ist wirklich erst zwei Jahre her — einige junge Leute aus der Genossenschaft der Künstler traten und es hieß, dass wir nun endlich auch in Wien eine Secession bekommen sollten, lächelte man ungläubig, spottete hin und her, wie es schon unsere angenehme Art ist, und ließ es an Warnungen nicht fehlen. Selbst die paar Kenner der neuen Kunst, die schon wussten, wie rasch sie überall sonst gediehen und zu Ansehen gekommen war, hatten doch Angst, zweifelten im Geheimen und hätten sich lieber gedrückt. Schade um die Mühe, sagten sie; das mag in Paris oder in München gehen, in Wien ist das nicht möglich — wer hat sich denn in Wien jemals um Malerei gekümmert, Wieviele gibt es denn in Wien, die überhaupt fähig sind, ein Bild zu empfinden, seinen Sinn zu verstehen, seine Stimmung rein zu genießen, wer hat denn in Wien je sehen gelernt? Aber die jungen Leute ließen sich nicht entmuthigen, hörten auf keinen Rath, auf kein Bedenken und gaben nicht nach. Ein halbes Jahr später konnten sie ihre erste Ausstellung, nach einem Jahr ihr eigenes Haus eröffnen. Jene verblüffte, die ganze Stadt war auf. Weil es etwas Neues ist, sagten die Warner, das hat immer seinen Reiz — abwarten! Das-

selbe wiederholten sie, als sich dann im neuen Hause der Erfolg wiederholte: ein neues Haus, das ist wie ein neues Theater, da will jeder einmal gewesen sein, schon um schimpfen zu können, das beweist noch immer nichts — abwarten! Aber eine Ausstellung folgte auf die andere, ein Erfolg um den anderen. Was man eben in Wien einen Erfolg nennt! Das beginnt immer mit einer großen Erbitterung und Entrüstung, Lärm und Geschrei, Wuth und Tumult, es wird gehöhnt und getobt, und man macht schlechte Witze. Zweite Phase: Man macht noch immer schlechte Witze, aber jetzt schon mehr „frozzelnd“ als höhnend, und Manche geben schon zu, dass doch „etwas daran“ ist, wenn auch, natürlich . . . und auch freilich . . .! Bald tappen dann Andere nach, die Einen aus Neugierde oder auch nur, um irgend Jemanden zu „giften“, Andere aus Bravour, um ihren Muth und ihren unabhängigen Geist zu zeigen, die Meisten, weil ihnen das Andere schon „fad“ ist, „damit einmal eine Abwechslung ist“ — und da kommt nun plötzlich ein Moment, da schlägt es dann plötzlich um: plötzlich will überhaupt Niemand mehr dagegen sein, will nie dagegen gewesen sein. Mit der Secession ist es jetzt schon ungefähr so weit. Hat noch vor einem Jahre fast Courage dazu gehört, für die Secession, so gehört jetzt schon beinahe Courage dazu, gegen die Secession zu sein. Sie ist eine Mode geworden, mit der ganzen unsinnigen Tyrannei, die Moden haben. Wenn sich jetzt ein junges Paar bei einem Tapezierer eine Einrichtung bestellt, hat es nur einen Wunsch: möglichst Secession! Wenn uns ein Commis eine närrische Cravatte aufdrängen will, sagt er und verdreht die Augen dabei: Bitte — Secession! Secession auf allen Gassen, an allen Ecken, Secession

zum Sehen, Hören und Riechen, zum Essen und zum Trinken, man redet ja schon von secessionistischen Saucen, von Schnäpsen, die secessionistisch schmecken — Alles, Alles muss auf einmal secessionistisch sein, es ist wie ein großer Rausch. Die Warner haben längst zu warnen aufgehört, die Gegner sind kleinlaut geworden und verstummt, die Spötter trauen sich nicht mehr — und den jungen Leuten selbst, die damals, es ist zwei Jahre her, unbekümmert um Hass und Hohn, die Genossenschaft verließen, den jungen Leuten selbst ist ganz seltsam dabei und fast wird ihnen ein bisschen bange. Sie hätten das nie gehofft, sie hätten das nicht zu träumen gewagt. Sie waren gefasst gewesen, viele Jahre ringen zu müssen, sie hatten gedacht, sich jeden Schritt, jeden Zoll erst ertrotzen zu müssen! Und jetzt zeigten sie sich nur kaum, und der Sieg flog ihnen zu. Sie hätten das nie für möglich gehalten, sie sind ganz paff und begreifen es noch gar nicht, glauben es noch kaum, und fast, fast wird ihnen ein bisschen bange.

Ein ungeheurer Erfolg also? Ja, man sagt es. Ich weiß aber nicht. Alle Leute reden ja vom Erfolge der Secession; es heißt, dass es in Wien seit Jahren einen solchen Erfolg nicht gegeben hat. Wir hätten also alle Ursache, uns zu freuen? Es geht also doch vorwärts bei uns? Man denke nur, wie lange man sich in Berlin schon um eine Secession bemüht und wie es ihr dort doch noch immer nicht gelingen will, so begehrlich der Berliner sonst nach allen neuen Dingen greift. Wir hätten also alle Ursache, einmal stolz auf die Wiener zu sein? Ich weiß nicht. Ich kann mir nicht helfen, ich werde Bedenken und Zweifel nicht los. Ein Erfolg mag es ja sein, aber ich glaube nicht, dass es ein Erfolg der

Secession ist. Ich habe das Gefühl, dass es gar nicht die Secession ist, die gesiegt hat, sondern etwas ganz Anderes, das so ziemlich gerade das Gegentheil der Secession ist, und dass, was man jetzt ihren Sieg nennt, ihre schlimmste Niederlage werden kann, eine Niederlage für alle Zeiten. Die Secession, so wie sie gemeint war, hat noch gar nicht gesiegt; mit dieser hat die Secession, die gesiegt hat, gar nichts, gar nichts gemein. Was wir heute Secession nennen, was wir auf allen Gassen sehen, was zur lauten Mode geworden ist, ist eine falsche Secession, von der sich jene, die erste, die echte, die wahre lossagen muss, wenn sie nicht elend verderben will. Das ist meine Meinung, ich will sie gleich näher erklären.

Was hat denn die Secession eigentlich wollen? Was ist denn ihr Sinn gewesen? Was haben sich denn die jungen Leute gedacht, wie sie aus der Genossenschaft fort sind? Man hat gesagt: sie sind gegen die alte Kunst und für eine neue, und hat sie Naturalisten und dann wieder Symbolisten und alles Mögliche genannt. Nun, über diese dummen Worte sind wir heute doch hinaus, wir wissen jetzt, dass es sich nicht um Alt und Neu und nicht um irgend eine Schule handelt, dass Niemand auf einmal die ganze große alte Entwickelung auslöschen will, und dass es Keinem einfällt, irgend eine besondere Art des Sehens oder gar eine Technik zum Maße der ganzen Kunst zu machen. Es gibt keine alten und keine neuen Künstler, sondern es gibt Künstler und — sagen wir: Macher. Künstler, das sind die, welche eine eigene Empfindung der Welt, der Menschen und des ganzen Lebens und welche die Kraft haben, diese besondere Empfindung den Anderen mitzutheilen. Macher, das sind die, welche

bloß so thun, welche selbst gar nichts empfinden, aber ein gewisses Talent haben, die Ausdrücke anderer Empfindungen nachzuahmen. Darum geht der ganze Streit seit so vielen Jahren, in der Literatur, wie in der Kunst: gegen die bloße Mache, gegen das, was nicht gefühlt ist, gegen die leere Routine. Wie ist denn die Routine entstanden? Man kann das zu allen Zeiten sehen; sie entsteht ja jeden Tag wieder, immer auf dieselbe Art. Irgend ein Künstler macht etwas, was den Leuten gefällt. Der Künstler hat dabei gar nicht daran gedacht, den Leuten zu gefallen, das war nicht seine Absicht. Seine Absicht war, eine Empfindung, die er hatte, so stark hatte, dass er sie nicht mehr bei sich behalten konnte, weil sie ihn sonst gesprengt hätte, rein und vollkommen auszudrücken. Nun ist seine Absicht erfüllt: der reine Ausdruck seiner Empfindung steht da, als Bild, als Statue oder als Gedicht. Und nun sehen ihn die Leute an, empfinden, was der Künstler empfunden hat, und freuen sich: das Ding, Bild, Statue oder Gedicht gefällt den Leuten. Nun kommen aber Andere herbei, die gar keine Künstler sind, die gar keine Empfindung auszudrücken haben, sondern die nur gefallen wollen, die nur wirken wollen. Diese fragen jetzt: Wie hat Der das gemacht, dass es den Leuten so gefällt? Und sie sagen sich: So muss ich es auch machen, dann gefalle ich auch! Und sie machen es nach, jetzt Dieses, aufs Jahr Jenes, immer das, was zuletzt Erfolg gehabt hat, und ihr ganzes Leben lang machen sie immer nur nach. Manchen gelingt es, dass sie das Publikum eine Zeit betrügen. Meistens merkt es doch bald, was an ihnen ist, und wendet sich ab. Sie irren nämlich, sie kennen das Geheimnis der Kunst nicht, sie wissen nicht, was an einem Künstler wirkt: eben die

große und reine und wahre Empfindung allein, welche Gestalt sie immer annehmen mag. Die Gestalt, die Form, der Ausdruck ist es nie, was auf uns wirkt, sondern das tiefe und leidenschaftliche Gefühl, das wir in den Gestalten der Künstler klopfen und drängen spüren. Die Gestalt, die Form, der zufällige Ausdruck sind nur Mittel und Behelfe; je größer und reiner die Empfindung eines Künstlers ist, desto kleiner und schlechter können sie sein, sein Wesen dringt doch durch, und dieses nur ist es, was wir zu vernehmen begehren. Das wissen eben die Macher nicht. Beim Theater kann man das jeden Tag erleben. Kommt ein Schauspieler, der durch seine starke, ungemeine Natur von großer Leidenschaft oder besonderer Anmuth das Publikum hinreißt, was geschieht? Man ahmt ihm eine zufällige Geberde, einen zufälligen Ton, ein Schielen oder ein Näseln nach — in Paris zerraufen sich die Töchter der Conciergen wie die göttliche Sarah und bei uns geht jetzt jeder Gymnasiast als ein falscher Kainz herum. Es ist aber noch Keine eine Sarah, Keiner dadurch ein Kainz geworden. Die Macher vergessen eben, dass das, was man einem Künstler nachahmen kann, nichts wert ist, und dass das, was an einem Künstler wirkt, nicht nachzuahmen ist.

Gegen die Nachahmung, gegen die leere Routine, gegen die bloße Mache haben sich die Secessionisten erhoben. In den Schulen hatte man ihnen in einemfort gesagt: das wird so, und das wird so gemacht! Warum? fragten sie. „Weil es der X. auch so gemacht hat, der berühmte X. — und weil es eben die Leute so haben wollen“, hatte man ihnen in der Akademie geantwortet, und antwortete man ihnen in der Genossenschaft. Das empörte sie. Immer nur das machen, was die Leute

haben wollen, und Alles nur so machen, wie es die Leute haben wollen — nein! Sie wollten zeigen dürfen, was sie selbst gesehen hatten, gestalten, was sie selbst empfunden hatten, sich selbst ausdrücken und mittheilen. Was man von ihnen verlangte, war ja gar nicht so schwer. Es gab eine gewisse mittlere Art, die den Leuten immer gefiel, weil sie sie an Werke erinnerte, die früher einmal sehr auf sie gewirkt hatten. Diese vage, an frühere Schönheiten erinnernde Art so ungefähr zu treffen, war wirklich nicht so schwer. Aber sie wollten das nicht, sie hassten es, es kam ihnen wie ein Verrath an der Kunst vor. Sie hassten das „Ungefähre", das, was so beiläufig an alles Mögliche erinnert, das Ungefühlte; und mit Leidenschaft trieb es sie, den absoluten Ausdruck ihrer eigenen Empfindung zu suchen — ob er nun gefiel oder nicht. Vieles blieb ihnen dunkel und in Verworrenheit, viele Zweifel ängstigten sie noch, aber das war ihnen klar, das war ihnen gewiss, das war ihnen fest: dass der Künstler nicht zu fragen hat, was gefällt, sondern nur, was echt ist, was seinem Wesen gemäß ist, was seine Empfindung, die er allein hat, rein und „überzeugend" ausdrückt. Überzeugend, das war damals das Wort, das alle Gespräche der jungen Künstler, alle Gedanken beherrschte. Überzeugt und überzeugend wollten sie malen. Das hatten sie von Theodor von Hörmann, jenem edlen Menschen und tapferen Maler, von dem man mit Recht gesagt hat, dass er unser erster Secessionist gewesen ist, schon in den achtziger Jahren. Der gieng damals unter ihnen wie ein Prophet herum und seine wilden Reden über die Schmach unserer käuflichen Kunst brannten ihnen noch in den Ohren, und seine großen Ermahnungen konnten sie nicht mehr vergessen. Überzeugend, hatte

er in einemfort gepredigt, überzeugend malen! „Die heutige Malerei lässt ein Bild nur gelten, wenn daran jeder Centimeter vom Künstler auf seine Wahrheit vertheidigt werden kann und wenn jeder Winkel denselben Ernst und dieselbe Treue hat. Ein Bild muss überzeugen, überzeugen! . . . Freilichtmalen heißt nichts Anderes, als vor Allem nach der Natur studieren, nichts malen, worüber Sie sich nicht die vollkommenste Rechenschaft ablegen können, und keinen Centimeter Ihres Bildes darf es geben, welchen Sie nicht gegen jeden Ungläubigen vertreten können." Das wurde nun, wenn man es so nennen will, das „Programm" der jungen Leute, deshalb standen sie gegen die „Alten" auf, deshalb trennten sie sich endlich von der Genossenschaft ab: um frei nach ihrer Überzeugung zu malen, nichts zu machen, was sie nicht vor ihrem Gewissen vertheidigen und beweisen könnten, und kein anderes Gesetz zu achten als das eigene Gefühl! Diesen Glauben hatten sie Alle gemein, wie sehr sie sonst nach Temperament und Erziehung verschieden sein mochten. Dieser ungestüm nach Farbe und Licht verlangend, Jener stillen, kranken, sonderbaren Träumen hingegeben, der Eine beweglich und laut, der Andere schwer und sehnsüchtig, aber Alle gewiss, dass nur, wer sich treu ist, niemals nach der Laune der Anderen oder um den Geschmack des Tages fragt, sondern sich selbst erfüllen will, dass nur Dieser ein Künstler zu heißen verdient. Dies ist, wie es überall der Sinn aller Secessionisten war, auch der Anfang der unseren gewesen.

Nicht bloß in der Malerei, auch in der Architektur. Auch in der Architektur lehnten sich die jungen Leute endlich gegen die alte Routine auf. Es war hier ganz dasselbe. Semper hatte schon 1851 geschrieben: „Unsere

besten Sachen sind mehr oder weniger getreue Reminiscenzen." Das war nun immer ärger, das war nach und nach unerträglich geworden. Die Architekten nach der Mode fragten nur noch: Was gefällt den Leuten? Und den Leuten gefiel immer nur, was sie ungefähr an etwas erinnerte, das früher einmal auf sie gewirkt hatte; an irgend ein berühmtes Portal, das sie in Florenz gesehen, oder an irgend eine Treppe in Rom, oder an irgend eine gothische Kirche. Die Folge war: die Häuser durften nicht mehr sein, was sie waren, zum Beispiel die Wohnung eines Schneiders, sondern sollten irgend etwas scheinen, was sie gar nicht sein konnten, ein Palast oder ein Schloss oder eine Festung; die Häuser mussten Theater spielen. Es kam die schreckliche Zeit der leeren „Façade", der nichtigen Spielerei mit hübschen Formen, die ihren Inhalt und jeden Sinn verloren hatten, jener feuilletonistischen Architektur, die immer nur Witze machen und Pointen haben soll. Es kam — die Ringstraße. Da lehnten sich nun die jungen Leute endlich doch auf. Man besann sich. Man fragte: Was soll denn die Façade, was ist denn ihr Sinn? Und man erinnerte sich, dass es in den guten Zeiten immer ihr Sinn gewesen war, das Wesen des Inneren auf eine kurze und fassliche Art, wie durch ein Motto, anzukündigen und auszudrücken: sie ist gut, wenn sie uns sogleich vernehmen lässt, was hinter ihr ist, wer da wohnt; sie ist schlecht, wenn sie es verschweigt oder gar lügt. Und man erinnerte sich, dass man in den guten Zeiten niemals auf den bloßen Schein hin, um „nach etwas auszusehen", von außen nach innen zu, sondern immer von innen heraus, aus dem Bedürfnis gebaut hatte. Dieses, das Bedürfnis, der Zweck, kamen nun wieder zu ihren alten Rechten. Man lernte wieder den Respect vor

der Sache. Die Sache, hieß es nun, soll Alles bestimmen; „wie es die Sache will“, soll unser Gesetz, der reinste Ausdruck des Bedürfnisses wird die wahre Schönheit sein. Und nun hieß es: Wir wollen auf unsere Weise wohnen, unserem Bedürfnisse gemäß, gerade so, wie wir uns auf unsere Weise kleiden, unserem Bedürfnisse gemäß. Gehen wir denn im Costüm? Warum sollen wir dann sozusagen im Costüm wohnen? Kein Costüm mehr, kein Theater mehr in der Architektur! Und Otto Wagner gab die große Losung aus: „Artis sola domina necessitas.“ Was Semper schon in seiner allerersten Schrift, 1834, so ausgedrückt hatte: „Nur einen Herrn kennt die Kunst — das Bedürfnis!“ Und wie in der Architektur, so auch im Möbel. Keine Zimmer mehr, die bloße Decorationen sind, sondern lebendige Ausdrücke lebendiger Menschen. Die Sessel nicht mehr zum Anschauen, sondern zum Sitzen. Immer dasselbe, in allen Künsten dasselbe, in der Malerei, in der Architektur, in der häuslichen Kunst: gegen die Nachahmung, gegen die leere Manier, gegen die Routine — für die reine und echte Empfindung! Das ist der Sinn aller Secessionen, das ist auch der Sinn unserer Secession gewesen.

Und was hat sie erreicht? Was ist nun geschehen? Was ist schließlich das Resultat? Erinnern wir uns Punkt für Punkt, wie es gekommen ist. Jene junge Leute haben wirklich den Muth gehabt, nicht mehr zu fragen, was gefällt, und unbekümmert, wie der berühmte X es gemacht hat, nach ihrer eigenen „Überzeugung“ zu malen und zu bauen, auf ihre eigene Art, ihrer Empfindung gemäß. Ihre „eigene Art“, ihre „Empfindung“ hat sich nun aber in gewissen Farben und in gewissen Linien ausgedrückt, in gewissen, sehr hellen, manchmal ein wenig blassen,

absonderlichen Farben und in gewissen merkwürdigen, ungemeinen, manchmal recht seltsam verschnörkelten Linien. Warum gerade in diesen Farben und in diesen Linien? Weil sie ihrem Wesen, ihrer Natur gemäß waren, wie dem einen Temperament die Pfingstrose, dem anderen eine gelbe Nelke gemäß ist. Über Lieblingsfarben und Lieblingslinien lässt sich so wenig streiten als über Lieblingsblumen. Man konnte sagen: ihre Linien gefallen mir nicht, ihre Farben sind mir zuwider. Man musste aber zugeben, dass sie aufrichtig gemeint waren. Man sah ihnen an: die jungen Leute hatten sie gefühlt. Und darum wirkten sie. Oder eigentlich: durch sie hindurch wirkte die reine und echte Empfindung der jungen Leute, die man spürte. Dem konnte sich das Publikum nicht entziehen, es kam jener Moment, die Stimmung schlug um: die Sachen gefielen. Nun hätte man sich sagen sollen: man sieht eben wieder einmal, dass die echte Empfindung immer wirkt, sie ist unwiderstehlich, sie muss gefallen; und so wäre der große Sinn der Secession erfüllt gewesen. Aber das Publikum blieb wieder einmal im Äußerlichen, im Zufälligen stecken, und das geschah ihm wieder ein Mal, dass es die Form für das Wesen nahm. Das Publikum sagte sich: Das gefällt mir, das hat seltsame Farben und sonderbare Linien, also sind es diese Farben und diese Linien, die mir gefallen, und solche Farben und solche Linien will ich jetzt immer haben! Und nun kamen auch noch die Macher und nahmen die Farben, nahmen die Linien her und ahmten sie nach, ohne jedes Gefühl, nur so mit der Hand, bis auf einmal über Nacht aus der Kunst wieder eine Manier, eine Routine geworden war. Die Empfindung war weg, und man fragte nicht mehr, „was die Sache will“. Nun

wurden Bilder wie Placate gemalt, Bilder, die im Stillen wirken sollen, wie Placate, die laut schreien müssen; was als zierlicher Buchschmuck allerliebst ist, wurde auf Wänden als Decoration ausgezerrt, Sessel wurden wie Teppiche behandelt. Und das ist es, was man jetzt auf allen Gassen, an allen Ecken sieht, in allen Wohnungen, die „modern" sein sollen, und so hätten wir am Ende nur eine Manier für die andere, eine neue Routine für die alte eingetauscht. Wo aber die Manier, wo die Routine beginnt, ist das Ende der Kunst. Wie das Schöne nachgeahmt, wie es zum zweiten Male gemacht wird, hat es schon aufgehört, schön zu sein, es ist höchstens noch hübsch. Es hat keinen Ernst mehr, es ist ein Spiel geworden. Es kann nicht mehr durch sich selbst, es kann höchstens noch als eine Erinnerung wirken. Und so sind wir wieder bei jenen „Reminiscenzen", die schon Semper beklagt hat, und die „Überzeugung", die Hörmann, jene erhabene necessitas, die Wagner gefordert hat, sind verschwunden. Dann hätten wir uns wirklich den ganzen Lärm, die große Leidenschaft ersparen können. Es ist nicht einzusehen, warum diese neue Manier besser sein soll als jene alte. Lenbach copieren ist gewiss nicht schön, aber Kolo Moser copieren, ist auch nicht schön. Manier bleibt Manier, Routine bleibt Routine, und keine Manier, keine Routine wird jemals Kunst sein. Gegen die Manier ist die Secession aufgestanden, gegen die Routine haben wir sie angerufen, für die Kunst, für die echte Empfindung. Sonst hat das Ganze überhaupt gar keinen Sinn gehabt und ist nur ein Schwindel gewesen. Gegen die Manier, gegen die Routine wird die Secession sein, oder sie wird bald gar nicht mehr sein.

Ist das nun eine Anklage gegen unsere Secessio-

nisten? Oder doch eine Warnung? Nein. Die Anklage wäre ungerecht, eine Warnung brauchen sie nicht. Sie haben das, jene ersten Secessionisten, die echten, die wahren, sie haben das längst bei sich schon empfunden und leidenschaftlich selbst beklagt. Sie haben gar keine Freude über die „Jungen“, die jetzt in der Genossenschaft Secession spielen wollen. Sie schämen sich, wenn sie über die Gasse gehen: was man jetzt in Wien Alles Secession nennt! Dafür können sie nichts, und sie wissen selbst sehr gut, was ihnen droht. Sie wissen, dass der große Kampf jetzt erst beginnt: der Kampf der wahren Secession gegen die falsche. Sie sind damals aus der Genossenschaft fort aus Hass gegen die Macher. Jetzt rächen sich die Macher. Sie rächen sich, indem sie sich ihrer Art, der äußeren Form ihres Wesens bemächtigen, vorderhand draußen, auf den Gassen, an den Ecken, aber dabei werden sie sich nicht beruhigen, bald dringen sie in das Haus selbst ein, die falsche in das Haus der wahren Secession, das wird nicht ausbleiben. Aber dann wird es sich zeigen. Es wird ein sehr großes oder ein recht trauriges Schauspiel sein, je nachdem. Es wird die Entscheidung der Secession sein.

DER ENGLISCHE STIL.

ZUR WINTERAUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM.

Man ist allmählich im Publikum etwas ruhiger geworden. Die große Wuth gegen Herrn v. Scala hat sich gelegt, man sieht nach und nach doch ein, dass das, was er will, recht und nothwendig ist. Ja, wie das schon in Wien zu gehen pflegt: es schlägt jetzt um. Man beginnt für ihn zu schwärmen; man freut sich, dass er alle Anfechtungen, alle Intriguen so guten Muthes bestanden hat, und der englische Stil, wie man das, was im Museum zu sehen ist, ein für alle Male zu nennen sich angewöhnt hat, droht die neueste Mode zu werden. Da ist es wohl an der Zeit, sich einmal einen Augenblick zu besinnen, zu fragen, was denn die Absicht des Herrn v. Scala gewesen ist und welche seine Mittel sind, und an die Zukunft zu denken.

Die Absicht ist klar. Herr v. Scala wollte, dass wir nicht wieder einmal einen großen Moment versäumen, nicht wieder einmal zu spät kommen sollen. Eine neue Kunst ist im Werden: die Kunst des Hauses. Überall ist man es müde geworden, auf Stühlen und an Tischen der Vergangenheit zu sitzen. Die Menschen wollen nicht mehr wohnen, wie ihre Großeltern gewohnt haben. Sie sind anders, denken anders, fühlen anders, haben andere

Hoffnungen, andere Wünsche und andere Sorgen, sie benehmen sich anders, sie kleiden sich anders, sie leben ganz anders — also wollen sie auch anders wohnen, eben ihrer eigenen Art gemäß, nicht mehr der von vor hundert Jahren. Das ist ein natürliches und rechtes Gefühl. Man stelle sich nur einmal so eine Wohnung vor, wie sie bis vor ein paar Jahren in der Mode war: also etwa das gewisse Zimmer jener deutschen Renaissance — und nun darin einen modernen Menschen in der Kleidung, die wir heute tragen, etwa in der Dress des Radfahrers! Man braucht das nur auszusprechen, um den lächerlichen Contrast zu empfinden. Es ist ein Unding. Das Zimmer der deutschen Renaissance ist für uns ein Theater. Das ist nun nach und nach den Menschen unerträglich geworden. Sie wollen zu Haus kein Theater haben. Sie wollen nicht sozusagen „costümiert" wohnen. Sie wollen endlich Sessel und Tische und Kästen, die ihren Bedürfnissen so angemessen sind wie der Rock oder die Hose, die sie anhaben. Das ist der Sinn der neuen häuslichen Kunst, die seit ein paar Jahren immer heftiger gefordert wird. Wem es zuerst gelingt, diese Forderungen zu erfüllen, der wird sich nicht nur einer künstlerischen That rühmen dürfen, sondern es ist auch gewiss, dass er ein Geschäft machen wird. Das hat man nach und nach in allen Ländern begriffen; sogar manche Regierungen haben es begriffen, und man ist überall um die Wette an der Arbeit. Sollen wir wieder einmal die Letzten sein? Nein, wir wollen uns nicht spotten lassen, wir wollen trachten, dass wir uns mit den Anderen messen dürfen, wir wollen an dem großen Werke, das bereitet wird, nach unseren Kräften mitthun. Das ist die Absicht des Herrn v. Scala gewesen.

Aber wie? Durch welche Mittel? Was musste zunächst geschehen?

Darüber konnte man einer anderen Meinung sein als es Herr v. Scala gewesen ist. Man konnte etwa so denken: Es handelt sich darum, uns Wohnungen zu schaffen, die unserer heutigen Art gemäß sind, also keine „Stile" mehr, keine Reminiscenzen, keine Muster, sondern Neues, unserem Bedürfnisse gemäß; da können uns natürlich auch Engländer und Belgier nicht helfen, eine Wienerin sitzt anders als eine Engländerin, da kann uns nur Jemand helfen, der unsere eigene Weise bei sich sehr stark spürt, eine durch und durch österreichische Natur, und der zudem die Kraft hat, was er spürt, auch auszudrücken, ein Künstler; es handelt sich also darum, drei, vier Künstler zu finden, die erstens von allen historischen Befangenheiten frei, zweitens sehr lebendige heutige Menschen und drittens durch und durch österreichisch sind, dann diesen Künstlern geschulte Handwerker zu geben und nun die Wirkung Jener auf Diese, die Verbindung von Kunst und Handwerk zu organisieren. So habe ich es mir immer gedacht: mit Olbrich an der Spitze, mit Engelhart, Professor Hoffmann, Böhm, Zelecny und dem Tausendkünstler Koloman Moser, die in großen Werkstätten an der präcisen Ausführung ihrer Entwürfe von Tag zu Tag mitzuarbeiten hätten. Herr v. Scala ist nicht dieser Meinung gewesen. Herr v. Scala hat es für wichtiger gehalten, zuerst Modelle aufzustellen. Er hat die Gunst des Publikums, die Theilnahme der Kenner und den Eifer der Handwerker dem englischen Stile zugewendet. Ich denke mir: aus zwei Gründen. Er wird sich wahrscheinlich gesagt haben: wenn ich das Publikum gewinnen will, so darf ich ihm nicht mit Experimenten

kommen, mit Versuchen unfertiger Künstler und unzulänglicher Handwerker, sondern ich muss ihm sogleich etwas Fertiges, etwas Vollendetes, etwas Vollkommenes geben, das finde ich nur in England. Und noch wichtiger mag ihm die Sorge um die Ausbildung des Handwerkers gewesen sein. Er mag sich gesagt haben: Gut, nehmen wir selbst an, ich habe das Glück, drei, vier solche Künstler zu finden, die nicht erst lange zu suchen brauchen, die sich nicht erst mit unverständlichen Experimenten abnützen, die nicht erst hundert Mal anfangen, um wieder abzulassen und umzuwenden, sondern die sogleich ihren richtigen Ausdruck und damit auch gleich den Geschmack des Publikums treffen — das wäre ja schon ein abnormes Glück, aber selbst dann, wo nehm' ich denn dann die Handwerker her? Durch die Wirtschaft der Tapezierer ist unser Handwerk schlecht geworden, die Leute haben ein paar alte Formen mechanisch auswendig gelernt, Neues mit Empfindung zu schaffen, sind sie unfähig. Was nützen mir die Entwürfe der Künstler, wenn Niemand da ist, sie auszuführen? Das exacte und präcise Arbeiten muss erst wieder gelehrt werden, Handwerker müssen erst erzogen werden. Dazu gibt's aber keine bessere Schule als den englischen Stil. Der lässt keinen Schwindel zu; da ist die große Sünde der Wiener, das beiläufige Arbeiten auf den ungefähren Schein, nicht möglich.

Das waren offenbar die Gedanken des Herrn v. Scala. Eine Schule für das Publikum sollte der englische Stil sein, um ihm die Lust an den alten Spässen der Tapezierer auszutreiben, und eine Schule für die Handwerker, um sie an das präcise und exacte Arbeiten zu gewöhnen. War erst der Sinn des Publikums und sein Geschmack rein und frei geworden, und waren erst wieder fähige

Handwerker da, dann hatte man sich nicht mehr zu sorgen, das Andere würde sich dann von selbst ergeben, es war dann unaufhaltsam. Nun muss man ja zugestehen: Beides ist gut und nothwendig gewesen. Und man muss auch zugestehen: Beides ist erreicht worden. Herr v. Scala kann sehr stolz sein. Aber jetzt? Was wird jetzt geschehen? Diese Frage drängt sich unabweislich vor.

Man gehe jetzt einmal in das Museum, wo ja lauter Wiener Firmen Einrichtungen ausgestellt haben, und sehe sich das an (ich nehme vom Folgenden nur das Ungethümsche Zimmer von Olbrich und das Speisezimmer von Professor Hoffmann aus). Zum Theil gute Arbeiten, besser, als wir sie früher jemals gehabt haben; der Geschmack ist feiner, man ist genauer und präciser geworden. Aber was ist schließlich das Resultat? Der Eine macht Kopenhagener Porzellan, der Andere Tiffany-Gläser, Alle machen nach. Immer fragt man sich wieder: Wo ist das her, wo hab' ich das schon gesehen? Und immer erinnert man sich wieder, es sind doch Alles wieder nur Reminiscenzen. Man erinnert sich ja vielleicht lieber an irgend einen Engländer oder Belgier, als man sich an das Empire oder Rococo erinnern würde, aber schliesslich: im Wesen ist es doch dasselbe. Was wir wollen: auf unsere Art zu wohnen, wird dadurch niemals erreicht werden. Wir ziehen nur ein anderes Costüm an, das ist das Ganze. Aber es bleibt ein Costüm. Das wahre Kleid unserer Bedürfnisse fehlt uns noch immer. Herr v. Scala soll sich durch die Bewunderung einiger Snobs darüber nicht täuschen lassen. Ich gehe jede Wette ein, diese ganze Art der Einrichtung, die manches Englische, Manches von den Secessionisten nimmt und mit Allem nur gefällig

spielt, die Alles nachahmt und nichts rein und ernst empfindet, die immer nur so thut, aber nichts eigentlich ist, wird nicht fünf Jahre leben. Und wenn man uns dafür nicht eine ernste häusliche Kunst unserer Zeit gibt, so gehen wir noch lieber zu den schrecklichen alten Stilen zurück, so werden bald die Tapezierer triumphieren.

Eine ernste häusliche Kunst, wird Herr v. Scala sagen, sehr gern, aber woher? Sehr einfach: Von den Künstlern. Wir haben heute Künstler genug, wir haben auch die Handwerker, es fehlt nur an der Organisation. Es fehlt an der großen Organisation einer Verbindung von Kunst und Handwerk. Da sind auf der einen Seite die Künstler mit tausend Ideen, die unfruchtbar bleiben, weil sie nicht ausgeführt werden. Da sind auf der anderen Seite die Handwerker, die tausend Kräfte an leere Nachahmungen vergeuden, weil ihnen der gebietende Künstler fehlt. Eine Brücke her! Die Beiden müssen endlich zusammenkommen. Ein ungeheueres Atelier, eine Colonie von Werkstätten, wo die Künstler mit den Handwerkern wirken, sie belehrend, von ihnen lernend, das Handwerk an der Kunst, die Kunst am Handwerk wachsend, das Ganze durch die Triebe unseres Volkes beherrscht — das ist es, was wir brauchen, wenn wir den großen Moment nicht versäumen, wenn wir uns im Streite der Nationen behaupten sollen. Gibt uns Herr v. Scala das, dann wird er nicht nur der geistreiche Anreger einer Mode, dann kann er der Schöpfer einer großen Zeit für uns werden.

CONTREFAÇON.

EPILOG ZUR WINTERAUSSTELLUNG DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS.

Mit dem Schreiben ist es zu merkwürdig, man macht da die seltsamsten Erfahrungen! Oft sagt man sich ja selbst: Das wird Dir Niemand glauben wollen, dafür ist es noch zu früh, Du wirst geduldig abwarten müssen, bis Dir die Zeit Recht gibt; und so ist man auf Streit und Widerspruch gefasst. Aber was geschieht? Alle stimmen zu, Alle beeilen sich, unserer Meinung zu sein. Man staunt, man hätte das gar nicht zu hoffen gewagt, es schmeichelt Einem sehr. Und nach und nach nur wird man später erst gewahr, dass es doch nichts gewesen ist, dass man eigentlich doch nichts gewirkt hat. Ja, sie haben uns angehört und haben uns zugestimmt, aber dann gehen dieselben hin, um gerade das zu thun, was wir getadelt, und gerade das zu lassen, was wir gefordert haben. Wir haben auf einen Fehler gezeigt und Alle haben uns zugestimmt, dass es ein Fehler ist, aber das hindert Keinen, bei ihm zu verharren. Wir haben geschrieen, die Leute haben auch geschrieen, es ist ein großer Lärm gewesen — geändert wird nichts, geschehen ist gar nichts, es bleibt Alles beim Alten. Man kann das anfangs kaum begreifen. Wie ist das möglich? Wie können einem dieselben Leute zustimmen und zugleich wiedersprechen — zustimmen in Worten, aber doch durch ihre

Thaten widersprechen? Wozu reden wir, schreiben wir dann? Was hat es für einen Sinn, hin und her Dies und Das leidenschaftlich zu beweisen oder zu bestreiten, wenn man doch nichts ändert und doch Niemanden bekehrt? Und wie ist es, fragt man sich immer wieder, wie ist es denn überhaupt möglich, dass es nicht wirkt, da doch Alle zugestimmt haben? Wie geht das psychologisch zu? Es scheint beinahe, dass das Reden gar keine Macht über das Thun der Menschen hat. Ihr Verstand hört unseren Worten zu, nimmt sie an oder weist sie ab, sagt ja oder nein, aber das berührt ihr Handeln gar nicht. Ich habe das jetzt wieder an einem crassen Falle erlebt. Es ist zwei Monate her, dass ich meine Meinung über die „Falsche Secession" gesagt habe, vor jener thörichten Mode warnend, die ohne Sinn mit ein paar Linien und Farben spielt. Ich war paff über die Wirkung, die es that. Zustimmung von allen Seiten, brieflich und mündlich; ich hätte das erlösende Wort gesagt — und man schüttelte mir die Hände und Alle schienen mit mir zu sein und ich wurde fast ein bisschen stolz, weil ich dachte, denken durfte, im rechten Moment gesprochen und eine Gefahr verhütet zu haben. Und was hat es gewirkt? Was hat es genützt? Was ist geschehen? Kaum vier Wochen später gehen dieselben Leute ins Österreichische Museum hin, und dieselben Leute, die mir gegen die falsche Secession zugestimmt haben, sehen mit Bewunderung die Ausstellung des Herrn v. Scala an, die das schlimmste Beispiel falscher Secession ist! Ermuthigend ist das gerade nicht.

Ich möchte nicht missverstanden werden. Die Ausstellung hat auch Sachen enthalten, die künstlerisch sind: Das Zimmer des Professors Hoffmann mit seiner ruhigen

Eleganz, das Interieur von Olbrich, zwar absonderlich und unfertig, aber der genialsten Einfälle voll, mehr ein Notizbuch des Künstlers, der seiner unbändigen Phantasie kaum mehr nachkommt (mit Recht hat ein Industrieller gesagt, dass von diesem Zimmer unser ganzes Kunstgewerbe wieder fünf Jahre lang leben kann), die Arbeiten der Hoffmannschüler, manches von Hammel, Breithut und Zelezny, manches aus der Teplitzer Fachschule. Darum handelt es sich aber nicht, sondern um die Wirkung, die das Ganze auf das Publikum gemacht hat. War diese gut oder schlecht? Half sie das Publikum erziehen oder verderben? Nahm es ein reines Gefühl der Kunst aus ihr mit oder bloß die Laune einer Mode? Was kam schließlich bei der ganzen Ausstellung heraus? Was war der Effect?

Gleich unten links ein graues Zimmer, das sehr gefiel. Auf den ersten Blick sagte man sich: Olbrich! Unverkennbar, schon in der Stimmung, im ganzen Ton, aber auch in jedem Detail. Diese Thürschnallen, diese Schlösser, diese Rahmen und wie die Spiegel montiert sind — das kann Alles nur von Olbrich sein. Es war aber nicht von Olbrich, sondern, wie man aus dem Katalog sieht, von Niedermoser, ausgeführt von Michael Niedermoser, „nach Entwurf von Joseph Niedermoser". Eigentlich war es aber doch von Olbrich, nämlich so: Olbrich hat für eine Villa eine Einrichtung entworfen — und Herr Niedermoser hat sich diese Einrichtung gemerkt und hat sie nachgemacht. Darf man denn das?, fragt man sich unwillkürlich. Ist das erlaubt? Gibt es dagegen keinen gesetzlichen Schutz?*)

*) Zu diesem Punkte hat mir Herr Niedermoser die folgende Erwiderung gesandt:

Ein anderer Fall; oben im ersten Stock. Professor Hoffmann hat Entwürfe durch den Herrn Anton Pospi-

---

„Sehr geehrter Herr!

Die in Ihrem Epilog zur Winterausstellung des Österreichischen Museums über den von mir entworfenen Damensalon gewidmete Besprechung entspricht in wesentlichen Punkten nicht den Thatsachen und berührt meine geschäftliche Ehre.

Deshalb appelliere ich an Ihre Loyalität und ersuche Sie höflichst um die Aufnahme nachstehender Zeilen, die sich insbesondere an Jene richten, die Ihren Aufsatz gelesen, aber die besprochenen ausgestellten und damit verglichenen Gegenstände nicht gesehen haben und so eine eigene Anschauung nicht entgegensetzen können. Und die halte ich für nothwendig, wenn Ihre Besprechung nicht missverstanden werden soll. Denn ich glaube, aus einer objectiven Anschauung ist nicht schwer zu erkennen, dass weder in der Villa Friedmann noch in einer anderen Olbrich'schen Villa ein Zimmer ist, das eine wirkliche Ähnlichkeit mit meinem Damensalon hat, das heißt eine Ähnlichkeit, die den Vorwurf der „Contrefaçon“ verdienen würde. Ich gebe ja gerne und auch dankbarst zu, dass der geschäftliche Verkehr, den ich mit Herrn Professor Olbrich hatte, befruchtend und bestimmend bei dem Entwurfe auf mich einwirkte, umsomehr, als ich bei allen Arbeiten, die ich nach den Olbrich'schen Skizzen auszuführen hatte, die Detailzeichnungen machen musste und so in diese Formenwelt auch praktisch eingeführt wurde. Aber ist es nicht die Aufgabe eines starken Talentes, anregend und richtunggebend auf seine Umgebung zu wirken? Besteht nicht der größte Wert eines Talentes eben in dieser Einwirkung? Und müsste man nicht gerade dem Kunsthandwerker einen Vorwurf machen, der sich neueren, besseren Ideen verschließt? Dass ich einen Entwurf Olbrichs für eine Thürschnalle benützte, reicht wahrhaftig nicht aus, die Autorschaft des ganzen Zimmerentwurfes zu bestreiten. Lediglich um die Modellkosten für diese eine Schnalle zu ersparen, habe ich mich des Olbrich'schen Schnallenentwurfes bedient.

Auch die Art, wie in meinem Zimmer die Spiegel montiert waren, kann nach Ihren eigenen Worten — und erwirbt mir den Vorwurf der Contrefaçon — nur von Olbrich sein. Sie irren. Die Idee, die Spiegel einfach zu facettieren und mit Messingschrauben

schil ausführen lassen, und Maler Auchentaller hat Entwürfe durch denselben Herrn ausführen lassen. Dabei ist es nun wieder geschehen, dass auch Herr Pospischil sich

---

zu befestigen, hat Oberbaurath Otto Wagner schon in der Jubiläumsausstellung 1898 ausgeführt und wurde seither nicht bloß von sämmtlichen Wiener Möbelfabriken, die in moderner Art arbeiten, sondern auch von Professor Olbrich angewendet, ohne dass man gegen Letzteren den Vorwurf des Nachmachens erhoben hätte.

Die Bilderrahmen meines Zimmers haben endlich überhaupt gar keine Ähnlichkeit mit all den Rahmen, die ich nach Olbrich'schen Skizzen ausführte. Wenn das von mir entworfene Zimmer den Eindruck eines Olbrich'schen Entwurfes macht, freue ich mich dessen; es beweist mir, dass ich modern empfunden habe, und dass der Begriff der Moderne hier noch vielfach identificiert wird mit den befruchtenden, bahnbrechenden Talenten derselben, zu denen ja in erster Linie der kraftvolle Olbrich gehört.

Dass man diesen Begriff des Modernen noch persönlich auffasst, beweist wohl auch der Umstand, dass kurze Zeit vor Ihrer Besprechung derselbe Entwurf in eben demselben Blatte als eine Copie Professor Hoffmanns bezeichnet und von Ihnen nun als Contrefaçon Olbrich-scher Ideen entdeckt wurde.

Aber mein selbständiger Entwurf ist keine Copie; es ist bloß ein Entwurf, der eingeht in den Geist eines mustergiltigen Vorbildes, dessen außerordentliches Verdienst es eben ist, allgemein anregend und fördernd zu wirken. Deswegen ist es aber wirklich nicht nöthig, Kunst und Kunsthandwerk unter Polizeiaufsicht zu stellen.

Nehmen Sie, sehr geehrter Herr, diese Zeilen eines Kunsthandwerkers, der mit Hingebung und Eifer seine Zeit zu verstehen sucht, so auf, wie ich sie gebe, bloß von dem Wunsche ausgehend, meine Arbeit vor missverständlicher Auffassung zu schützen.

Ich danke im voraus sehr für die Aufnahme meiner Ausführungen und zeichne

hochachtungsvoll

Joseph Niedermoser,
5. Bezirk, Matzleinsdorferstrasse 2.

Wien, den 8. Jänner 1898."

Manches gemerkt hat. Er stellt zum Beispiel Nr. 497 des Kataloges, ein Villenbuffet, aus, das als seine Arbeit bezeichnet ist: „nach Entwurf des Verfertigers". Dieses enthält ein Motiv, das von Professor Hoffmann ist (wenn ich nicht irre, aus einer Einrichtung, die Hoffmann für einen bekannten Wiener Advocaten gemacht hat) und ein Motiv, das von Auchentaller ist. Für Auchentaller ist das besonders unangenehm, weil er seinen Entwurf noch gar nicht ausgestellt hat, so dass also das Publikum die Copie vor dem Original zu sehen bekommt und am Ende das Original noch für eine Copie halten wird.

Nun höre ich sagen: „Ja, unangenehm mag das schon sein. Gewiss unangenehm für den Eigenthümer, der seine Sachen durch Nachahmungen entwertet sieht. Sehr unangenehm für den Künstler, dessen Werke unter einem fremden Namen in die Welt gehen. Die hätten auch ganz Recht, sich zu wehren. Aber was geht das eigentlich das Publikum an? Und noch mehr: was geht das die Kunst an? Der Name thut doch nichts zur Sache. Künstlerisch ist es doch ganz gleich, ob im Katalog Olbrich oder Niedermoser, Pospischil oder Auchentaller genannt wird. Künstlerisch fragt es sich doch nur: ist es schön oder ist es nicht schön? Künstlerisch muss man eher im Gegentheil wünschen, dass schöne Dinge nicht das Eigenthum eines Einzelnen bleiben in irgend einer Villa versteckt, sondern in recht vielen Exemplaren recht viele Menschen erfreuen. So wird man gewiss sagen. Ich glaube aber, dass man da Unrecht hat. Ich glaube, dass man dabei das Wichtigste vergisst. Man besinne sich doch ein wenig auf das eigentliche Wesen des modernen Kunstgewerbes. Was will es denn eigentlich? Es geht doch aufs Ganze: die ganze Einrichtung will es zum Kunstwerk machen,

nicht irgend ein einzelnes Stück. Die Frage ist gar nicht: wie soll ein Tintenfass, wie soll ein Leuchter sein? Nein, die ideale Absicht wäre, einen Menschen herzunehmen, seine Natur zu empfinden, und nun aus seiner Natur, aus seinem Beruf den Raum zu erkennen, der seiner Natur, seinem Berufe gemäß ist, und keiner anderen Natur, keinem anderen Berufe; und die Art dieses Raumes würde dann auch die Art der Tische und der Stühle bis ins Kleinste, bis ins Letzte bestimmen. Reißt man nun aus einer solchen Composition, deren eigentlicher Wert und ganzer Sinn es ist, individuell zu sein und nur für einen einzigen Menschen zu gelten, irgend einen Theil, irgend ein Stück heraus, um es neben ein anderes Stück zu setzen, das wieder aus einer anderen Composition gerissen ist, so wird es unsinnig und gerade das Künstlerische wird verloren. Es kommt gar nicht darauf an, dass wir jetzt nur noch Olbrich'sche Schlösser und Schnallen haben sollen. Gott bewahre uns! Das Schöne an einem Zimmer von Olbrich ist vielmehr, dass dasselbe Wesen, derselbe Geist und derselbe Sinn im Ganzen und in jedem Theile waltet, dass es da kein einzelnes Stück gibt, dass Alles stimmt. Durch die Beziehung zum Anderen, zum Ganzen, erhält jedes Motiv erst seine Bedeutung und seinen Wert. Nimmt man es aber aus dem Ganzen weg und stellt es für sich allein hin, so wird es nur seltsam befremden. Das ist dann so, wie wenn ich aus einem Gedichte fünf schöne Adjective nehmen und nebeneinanderschreiben und mich dann wundern würde, warum sie nicht wirken, da ich sie doch ganz genau abgeschrieben habe. Sie wirken aber nicht durch sich, sondern durch ihre Verbindung, durch ihre Beziehung, durch ihre Stellung im Ganzen. So ist auch der Sessel

an sich nicht schön und nicht hässlich, sondern er ist es nur an der Stelle, die er hat, und das Schönste, aus seiner Verbindung gelöst, wird hässlich sein. Das wird auch das Publikum bald empfinden, wie es sich nur von der ersten Verblüffung erholt haben wird, und dann werden ihm die falschen Copien (falsch, weil ohne Verbindung und darum ohne Sinn) auch den Geschmack an den echten Originalen verderben, und dann werden wir wieder gerade dort angekommen sein, wo wir in den bösen Zeiten gewiesen sind.

Will man sehen, wie etwas dadurch, dass es aus seiner natürlichen Verbindung gerissen wird, um seinen ganzen Sinn und um seine ganze Wirkung kommen kann, so erinnere man sich der Halle im ersten Stock von J. W. Müller, „nach Entwurf des Architekten Leopold Müller“. Da waren auch wieder Motive aus jener Olbrich'schen Villa verwendet. Und dann war da ein Fries von Blumen, den wir auch schon gesehen hatten. Nämlich in der vierten Ausstellung der Secession, in jenem grauen Saale, wo damals der „Schubert“ und „Die nackte Wahrheit“ von Klimt waren. Da hatte Joseph Hoffmann die Wand entlang unten einen Reigen von Blumen gezogen, die aus der Erde aufzusprießen schienen, so dass man meinen konnte, im Freien zu stehen und wie in einem Garten nach einer wunderbaren Ferne auszublicken — eine sehr angenehme, fast märchenhafte Illusion. Dieselben Blumen waren nun in dieser Halle verwendet, aber oben, in der Höhe, über der Thüre, so dass man sich an den Kopf griff und ganz verwundert fragte, wie denn aus dem Holze oder in der Luft auf einmal Blumen herauswachsen können. So war aus einem lieben und poetischen Einfall ein rechter Unsinn geworden. Gerade das, was die Ab-

sicht der neuen Kunst ist, wie es immer die Absicht aller echten Kunst gewesen ist, dass nämlich Alles einem lebendigen Gedanken dienen und Alles empfunden sein soll, war hier aufgehoben und ins Gegentheil verkehrt: Willkür statt Ordnung, Spiel für Ernst, Mode für Empfindung. Was ich eben die falsche Secession nenne, triumphierte.

Nun gibt es Leute, die meinen, in allen Zeiten, die nach neuen, großen Ausdrücken gerungen haben, sei es so gewesen, dass die Originale sogleich von Nachahmungen verfolgt wurden, und eben nur durch diese Mischung von Echtem und Falschem, wahrer Empfindung mit thörichter Mode, tiefen Ernstes mit bloßem Spiele gerade könne erst nach und nach jene mittlere Manier gewonnen werden, die man dann später den Stil einer Zeit nennt. Nun, darüber ließe sich streiten. Ich glaube es nicht. Ich kann mir nicht denken, dass Stile nur durch einen Ausgleich der künstlerischen Forderungen mit dem gemeinen Geschmacke entstehen, sondern ich meine, es ließe sich nachweisen, dass Stile immer nur dann entstanden sind, wenn die Forderungen der Künstler stark genug waren, ihre absoluten Ausdrücke durchzusetzen und der Nation aufzunöthigen, wenn die Künstler eine Nation zu ihrem Begriff, zu ihrem Gefühl des Schönen bezwungen haben. Aber, wie gesagt, darüber ließe sich streiten. Geben wir es jedoch sogar zu, dass die Nachahmer zum Ganzen einer künstlerischen Entwickelung gehören, und dass die Mischung des Falschen unter das Echte, statt zu schaden, schließlich eher nützen mag, weil gerade das vielleicht die Künstler erst zur rechten Besinnung auf sich selbst bringen, zu immer härterer Strenge gegen sich selbst anreizen und so nur das ganz Reine und der ganz Starke

zuletzt bestehen wird, so ist doch noch immer nicht einzusehen, was die Copisten in einer staatlichen Anstalt zu thun haben. Gut, sie mögen ein Element sein, das in der Entwickelung der Kunst, in der Geschichte auch nothwendig ist. Aber verdient es deshalb den Schutz, die Förderung, eine Prämie des Staates? Braucht es diese auch nur? Die Copisten und Nachahmer werden sich schon selber melden, das kann unsere letzte Sorge sein, dazu brauchen wir wirklich nicht erst den Staat zu bemühen. Da ist es beinahe noch besser, der Staat kümmert sich um die Entwickelung der Kunst überhaupt nicht und lässt die Dinge sich nach ihrer eigenen Schwere bewegen, lässt den Künstler mit dem Copisten streiten und sieht ruhig zu, wer eben der Stärkere ist. Dass aber der Staat mit seiner Macht nun noch dem Copisten gegen den Künstler, dem Geschäfte gegen die Kunst hilft, das dürfen wir uns doch nicht gefallen lassen.

Absichtlich sage ich dies erst jetzt, nachdem die Ausstellung vorüber ist: denn ich habe nicht die Absicht, die Geschäfte des Museums zu stören oder gar die Herren Niedermoser, Pospischil und Müller zu schädigen. Diese sind tüchtige Leute, die sich im besten Glauben bemühen, und denen es, um das Schönste zu leisten, nur an der rechten Leitung fehlt, eben an einer künstlerischen Leitung. Dazu wäre eben das Museum da, aber Herr v. Scala zeigt leider jetzt eine bedenkliche Neigung, nur gewaltsam das Publikum zu verblüffen und der Mode zu huldigen. Das musste einmal ausgesprochen werden. Ich bin dabei durchaus kein Gegner des Herrn v. Scala. Er hat Großes gethan, er hat aufgeräumt. Ihm verdanken wir es, dass in Österreich eine Erneuerung des Kunstgewerbes überhaupt möglich geworden ist. Das wollen

wir ihm nie vergessen. Er ist aber jetzt auf einem falschen Wege. Er mag schlecht berathen sein oder vielleicht versteht er auch zu wenig vom Eigentlichen, vom Wesentlichen der Kunst. Vielleicht hat er nur einen guten Instinct, der ihn das Bedürfnis der Zeit spüren lässt, ohne aber das wahre Gefühl zu haben, das das Echte vom Falschen zu scheiden vermag. Gewiss ist, dass er so die großen Dinge, die er begonnen hat, nicht vollenden, sondern nur ein paar Händlern dienen wird, statt der Kunst zu dienen.

AQUARELLE.

Eine im Ganzen sehr hübsche Ausstellung hat der Aquarellistenclub der Secession nachgemacht. Im ersten Moment könnte man sich in der That bei der Vereinigung glauben: die gewissen Bögen von Hoffmann, die secessionistische Art, durch kunstgewerbliche Sachen einen Raum behaglich und wohnlich zu machen, auch ihre Art des Hängens und Vertheilens — Alles ist hier auf das Genaueste nachgeahmt. Tritt man näher, so lässt man sich freilich nicht länger täuschen, weil es eben doch durch das Copieren gröber geworden ist und den ersten Reiz verloren hat, und wenn man sich dann etwa in dem „Damensalon" von Josef Urban (Saal IV, ausgeführt vom Hoftischler J. W. Müller) ein wenig umthut und immer wieder vom Ganzen bis ins kleinste und letzte Detail herab nur Abschriften von geschickter Hand sieht, wird man einen starken Unmuth und Verdruss kaum bemeistern können. Ich habe jetzt schon oft genug vor der „falschen Secession" gewarnt, auf die eine heftige Reaction nicht ausbleiben kann, die unsere ganze Entwickelung wieder um ein paar Jahre zurückschlagen wird. Es scheint aber nichts zu nützen. Diesen Leuten ist offenbar jede eigene Empfindung versagt und so müssen sie sich

mit fremden Ausdrücken behelfen. Wie komisch weit das manchmal geht, dafür betrachte man etwa die Architektur des Schlosses von Josef Urban, in der Otto Wagners Freude am Strotzenden und Prunkenden zur Caricatur getrieben ist, oder die fünf Skizzen zu Wandbildern von Heinrich Leffler (Nr. 140—144), die Köpfe und Geberden von Klimt ins vulgär Hübsche ziehen. Mir ist sehr leid, dass sich angenehme Begabungen, die bei einiger Bescheidenheit im Kleinen wirken könnten, durch Eifersucht zu solchem unkünstlerischen Thun verleiten lassen. Auf diese Weise werden sie sehr bald abwirtschaften: denn mit der Zeit spürt das Publikum das Unechte immer, und Dauer kann nur haben, was eigen empfunden ist. Wie ganz anders stark das echte Gefühl ist, das gar nichts erst zu machen, sich gar nicht erst lange abzuquälen braucht, kann man in den schönen Sälen der Worpsweder und der Karlsruher sehen. Unter Jenen ist es vor Allen Heinrich Vogeler, der, besonders durch seine Radierungen auf Atlas, eine reine Freude bereitet. Vogeler, den wir ja schon in der ersten Ausstellung der Secession gesehen haben, ist freilich sehr ungleich: neben höchst geistreichen Einfällen befremdet er durch Banalitäten, und während er auf dem einen Blatte durch eine treuherzige Naivetät gefällt, scheint er sich auf dem nächsten über das Naive, über das Sinnige selbst lustig und ironisch zu machen. Es gibt aber doch heute nicht viele Künstler in Deutschland, die so tief in den Urgrund des deutschen Wesens hinabreichen. Dies kann man auch von Fritz Mackensen sagen, den wir ja auch schon aus der Secession her kennen. Ihre einfache, sich unmittelbar auf die Natur beziehende Art hat es leichter, uns zu berühren, als dies den Zeichnungen und Aquarellen Josef Sattlers gelingt,

die im selben Zimmer hängen. Sattler ist gewiss ein sehr eigener und tüchtiger Künstler, in dem nur der Geist stärker als das Talent zu sein scheint und der deshalb, um seinen inneren Anforderungen nachzukommen, sich mit allerhand Fremdem behelfen muss, das für uns doch nur höchstens einen gewissen antiquarischen Reiz haben kann. Im Saale der Karlsruher wird Karl Hofer am meisten interessieren, der gleichfalls schon vorher in der Secession ausgestellt hat. Seine Zeichnungen und Radierungen sind von einer ganz merkwürdigen Kraft, die uns halb beunruhigt, halb fasciniert, zugleich fast tragisch ist und doch beinahe lächerlich wird. Er stellt sehr hässliche Menschen mit böser Freude dar, beiläufig an die großen Caricaturisten der Franzosen oder etwa an den hämischen Ton erinnernd, den Flaubert hat, wenn er dem „Spießer" auf eine rechte Dummheit oder Schlechtigkeit kommt. Auch in ihm scheint der Geist doch noch stärker als das eigentliche Talent zu sein: er sagt uns noch mehr, als er uns eigentlich zeigt. Neben ihm ist Gustav Kampmann zu nennen, ein Poet stiller Stimmungen, der uns von Mühlen im Thale, einsamen Bäumen unter Sternen, tiefen Nächten den innigsten Eindruck gibt. Ihm verwandt Hans Richard von Volkmann, Heinrich Heyne, Franz Heim, die Alle etwas Gemeinsames haben, das sich nicht definieren, aber etwa durch das Wort „idyllisch" andeuten lässt.

Auch Emil Rudolf Weiß fällt durch eine Zeichnung zu Maeterlinck auf. Friedrich Kallmorgen hat Radierungen von schöner Wirkung da. Doch machen sich auch unter ihnen einige durch eine bedenkliche Neigung zur gewissen vagen modernen Manier bemerkbar, die Alles, was irgend einmal in den letzten Jahren von Einem probiert worden

ist, in einen Brei zusammenmischen will. Was nun endlich die jüngeren Wiener betrifft, so ist an ihnen ein ehrliches Streben nach Tüchtigkeit unverkennbar. Es ist gegen früher doch viel besser geworden. Es sind ja noch immer Sachen da, deren Existenz man heute eigentlich schon gar nicht mehr begreifen kann. Im Ganzen werden wir aber doch eine Annäherung an den guten Geschmack gewahr, die von einem braven mittleren Können begleitet ist. So betrachte man zum Beispiel die Arbeiten von Rudolf Konopa, die nicht mehr aus sich machen wollen, als sie wirklich sind, sondern für angenehme kleine Stimmungen oft einen hübschen Ausdruck finden. Freilich wundert man sich schließlich doch, dass Talente, die über das Mittelmaß hinausstehen würden, ganz zu fehlen scheinen. Aber dafür ist ja eben die Secession da.

KUNSTCHRONIK.

„IDEEN" VON OLBRICH. — HANS SCHLESINGER. — OLGA WISINGER-FLORIAN.

Gerade im rechten Moment kommt ein Buch: „Ideen" von Olbrich.*) Es muss ja immer wieder gesagt werden, dass wir jetzt mitten in einer großen Krise der ganzen Wiener Kunst sind. Wir haben alle Ursache, uns über den Erfolg der Secession zu freuen, an den noch vor zwei Jahren Niemand geglaubt hat. Durch ihn ist überhaupt in Österreich erst wieder ein künstlerisches Leben möglich geworden. Aber bei ihm dürfen wir uns nicht beruhigen, an ihm uns nicht genügen lassen. Kaum haben wir eine neue Kunst, ist sie schon wieder von allen Seiten bedroht. Eine Schar von halben, schiefen und falschen Begabungen, denen es gar nicht um eine schöne Wirkung, sondern bloß um das Geschäft zu thun ist, stürzt auf das Neue los, und wir sehen eine lächerliche Manier, eine unsinnige Routine entstehen. Aus diesem Tumulte der Copisten kann es nur eine Rettung geben: wenn wir uns an die starken, echten und reinen Talente halten. Ein solches ist Olbrich, uns vor Allem durch seine sittlichen Eigenschaften wert, durch seinen Muth, die Ruhe seiner gefassten Persönlichkeit und die sichere

*) Wien, Gerlach & Schenk.

Kraft, als ein wahrer Professor der Energie, an dem wir uns Alle ein Beispiel nehmen, von dem wir Alle lernen könnten. Dadurch hat er sich ja auch so verhasst gemacht. In der That: wer ein bisschen herumhört, wird bemerken, dass neuestens mit Wuth eine wahre Hetze gegen ihn getrieben wird; alle Kleinen verbinden sich gegen ihn, alle Fälscher sind gegen ihn los. Nun dies ist mehr possierlich als schrecklich, mit seiner gelassenen und heiteren Größe werden sie nicht fertig werden. Wem es aber ernst um das Gedeihen unserer Kunst ist, der wird nur desto treuer zu ihm stehen, der gerade das, was sie jetzt braucht, im höchsten Maße hat. Davon ist sein Buch das schönste Zeugnis. Wie reich ist dieser Künstler! Zu oft haben wir es ja in den letzten Jahren erleben müssen, nicht nur bei uns, sondern überall, dass Talente, die Großes versprachen, sich sogleich ausgaben und nach zwei, drei Werken erschöpft waren. Ein paar Linien, eine neue Farbe, ein besonderes Motiv — und es war aus, der Künstler schien sich ganz entleert zu haben. Aber diese wunderbaren Blätter zeigen uns Einen, der seiner drängenden und verschwenderisch ausschüttenden Phantasie kaum mit der Hand nacheilen kann, der, hat er uns jetzt verblüfft, uns im nächsten Augenblicke rührt, bald liebenswürdig heiter und spielend, bald feierlich und erhaben und ernst erscheint, niemals sich genügt, sich niemals erschöpft und Gedanken für Gedanken, Einfall um Einfall aus seiner unendlichen Fülle hebt, niemals gleich, immer neu, aus tiefsten inneren Quellen lebendig. Können wir uns so kaum fassen, wie breit, wie voll, wie reich seine königlich verschenkende Natur ist, so staunen wir fast noch mehr, wie sicher und gewiss sie ist. Oft genug machen uns doch jetzt Künstler ungeduldig

und nervös, die sich auf das Beste angekündigt haben, auch gewiss nach dem Rechten streben, aber offenbar sich selbst nicht vertrauen, sich selbst nicht zu finden wissen, bald nach Diesem, bald nach Jenem greifen und von Allem sogleich wieder lassen, heute verleugnen, was sie gestern begonnen haben, sich niemals beruhigen, es immer wieder anders versuchen und aus dem Experimentieren zu keiner Sicherheit kommen können; und das Schlimmste ist: wir merken ihnen an, dass sie selbst nicht an sich glauben, und so wird uns die schönste Wirkung immer verdorben, die doch nur darin bestehen kann, dass der Laie sein eigenes Gefühl dem des Künstlers als des Stärkeren hingibt. Dies zu können, ist das wahre Zeichen des Künstlers, und niemals spüren wir das schöner, als wenn uns Olbrich, wie er es manchmal geflissentlich thut, zum Widerstande reizt. Der hilft uns gar nichts: Haben wir uns erst mit seiner Natur eingelassen, so können wir uns keiner ihrer Äußerungen entziehen, weil jede an ihrer Stelle nothwendig ist, niemals etwa nur einer Laune entfallen ist, sondern nach einem inneren Gesetze wirkt. Kommen aber dann seine Copisten und zerreißen sein Werk und ahmen die Theile nach, so ist Alles auf einmal wie verwandelt und entstellt, weil eben die Kraft seiner Werke darin ist, dass er jeden Theil aus dem Ganzen und an seine Stelle denkt und fühlt. Nun hat er aber noch etwas, das ihn über Alle stellt, die wir bisher sich um das Intérieur bemühen gesehen haben, etwas, das wir noch gar nicht nach Gebür zu schätzen wissen, etwas, das man in ein paar Jahren erst, wenn es nach allen Seiten hin gewirkt haben wird, recht erkennen und begreifen wird. Er hat ein sehr starkes, höchst persönliches coloristisches Gefühl:

er sieht die Welt hell. Ich glaube, das hat der Wirkung seiner Werke bisher eher geschadet. Wir sind nämlich noch nicht so weit, wir vertragen Alle das Licht noch nicht.

Mit dem Verstand mögen wir uns von der „altmeisterlichen“ Vision der Welt befreit haben; unser Geschmack ist doch immer noch in ihr befangen. Wir stecken Alle doch, wie redlich wir uns wehren, mit unseren Gewohnheiten noch in der „braunen Sauce“ so tief, dass wir eine helle und sonnige Anschauung der Welt kaum einen Augenblick ertragen. Höchstens so lang, als wir irgend ein impressionistisches oder pointillistisches Bild betrachten. Da sagen wir freilich: Ja, so ist es, so sieht die Welt aus! Aber dann zwinkern wir, es thut uns fast wehe, und wir kehren in unsere finsteren Zimmer zurück. Als voriges Jahr in der Secession die Sachen von Rysselberghe ausgestellt waren, konnte man oft fragen hören: Wer denn so ein Bild in seiner Wohnung aushalten würde? Nun erst gar so eine ganze Wohnung! So tief liegt uns die Furcht vor der Farbe noch in allen Gliedern. Da wir aber doch schon so weit sind, mit dem Verstande in der Malerei der Farbe zuzustimmen, so kann es nur eine Frage der Zeit sein, dass wir auch mit dem Gefühle nachkommen werden. Und es ist mir gewiss, dass diese ganze Kunst des Intérieurs dann erst recht aufleben wird, wenn sie aus der modernen Malerei die Folgen für die Decoration zieht: wenn sie in unsere Zimmer die Sonne herein lässt. Dann aber wird erst die große Zeit für Olbrich gekommen sein, denn seine ganze Natur widerstrebt dem Verhängten, der Dämmerung, dem Braunen; sein ganzes Wesen ist Freiheit, Sonne und Licht.

Bei Miethke hat ein junger Wiener, Hans Schlesinger, einige Bilder ausgestellt. Er tritt anders auf, als es sonst jetzt die Art der jungen Leute ist: ruhiger, ernster, reifer.

Er macht keinen Lärm, er sucht durch keine Launen zu verblüffen, er will nicht um jeden Preis extravagant und besonders sein. Man sieht es seinen Bildern an, dass er selbst von ihnen überzeugt ist. Diese Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit ist das Erste, was wir an ihnen bemerken. Dann aber kommt eine wahre Passion des Malens dazu. Wir fühlen gleichsam die Freude mit, die dieser Maler am Malen, am Erblicken und am Darstellen hat. Ich habe Gelegenheit gehabt, noch ein anderes Bild von ihm zu sehen, das bei Miethke nicht ausgestellt ist und das mir gerade sein bestes zu sein scheint. Es stellt ein junges, zur Lust geschmücktes Mädchen dar, dem eine Alte folgt. Das scheint nun, wenn man es so sagt, gar nichts Besonderes zu sein, es hat aber auf mich die stärkste Wirkung gemacht, eine jener echten Wirkungen, die wir in Worten auszudrücken durchaus unfähig sind. Allerdings (ich weiß nicht recht, ob das ein Tadel ist) fast die Wirkung einer Novelle, in der irgend etwas ziemlich Vulgäres so erzählt würde, dass wir plötzlich einen tief verborgenen Sinn einen Moment lang zu ahnen glauben, der uns, wie wir die Hand ausstrecken, sogleich wieder entweicht.

Im Salon Pisko sind jetzt zweiundachtzig Stücke von Frau Olga Wisinger-Florian zu sehen. An ihnen ist ein treuer Sinn für das Schöne in der Natur unverkennbar, der da freilich eher descriptiv als eigentlich malerisch wirkt. Ich meine damit, dass hier alle Details, aus denen sich eine Stimmung in der Natur zusammensetzt, pünktlich

aufgezählt sind, ganz wie man es bei einer Beschreibung thut, die ja im Einzelnen um so genauer sein wird, da sie uns das Ganze, das aus dem Einzelnen und über dem Einzelnen erst entsteht, nicht sehen lassen kann. Doch scheint die Künstlerin selbst zu spüren, was ihr noch fehlt, und ihrem Fleiße, ihrem Geschmacke ist das beste Gelingen zu wünschen.

DER BUND „HAGEN".

Endlich ist einmal im Künstlerhause eine erfreuliche Ausstellung, die künstlerischen Ansprüchen und Forderungen genügt. Das ist die Ausstellung des Bundes „Hagen", einer Vereinigung von jungen Leuten, die sich gerne mit der Gruppe „Luitpold" in München vergleichen hört, ähnliche Absichten mit ähnlichen Mitteln verfolgt und auch in einem ähnlichen Verhältnisse zur Secession stehen will. Sie hat sich schon im vorigen Jahre mit einer Skizzenausstellung bemerkenswert versucht. Nun tritt sie größer und freier auf. Sie hat den Takt, gar nicht secessionistisch zu thun, und blinzelt nicht nach der Wienzeile hin, um etwas abzugucken. Sie will auch nicht größer scheinen als sie ist und stellt sich nicht auf die Zehen, wodurch sich die „Aquarellisten" so lächerlich gemacht haben. Ruhig bietet sie dar, was sie hat, vertraut der Wirkung ihrer Arbeit und fragt nicht nach Moden. Ruhe, Stille, Ernst und ein redliches Bemühen ist ihr Wesen. Das drückt sich denn schon im Arrangement auf die beste Art aus. Zum ersten Male ist im Künstlerhause getroffen, was sonst immer gefehlt hat: das richtige Verhältnis der Bilder zum Raume und eine gute Vertheilung. Tritt man ein, so wird man von keinen

Extravaganzen angeschrieen und man hat sogleich die frohe Beruhigung, die maßvolle Verhältnisse immer gewähren. Kein Bild schlägt das andere, jedes darf sich seiner vollen Wirkung erfreuen; auch das kleine Talent gefällt, weil es an seinem Platze steht und sich nicht überhebt. Steht man etwa auf der Schwelle zwischen dem ersten und dem zweiten Saale, ein großes, schönes Porträt von Heinrich Knirr vor sich und dann von diesem auf die merkwürdigen und tiefen Stimmungen von Kasparides blickend, so wird man den reinsten Eindruck genießen. Dazu kommt nun noch, dass die Ausstellung zwei wirklich bedeutende Künstler enthält: Wilhelm Hejda und Alfred Zoff. Hejda hat auf mich eine ungemeine Wirkung gemacht. Ich drücke das absichtlich so persönlich, so subjectiv aus, weil ich ganz gut weiß, dass man mir sehr widersprechen wird. Ich weiß auch ganz gut, welche Fehler und Verzeichnungen diese seltsamen Pastelle, Aquarelle und Bronzen haben und was sich Alles gegen sie einwenden lässt. Akademischen Begriffen und Gewohnheiten müssen sie höchst zuwider sein und der normale Verstand wird mit ihnen nichts anzufangen wissen. Mein erstes Gefühl ist aber bei ihrem Anblicke gewesen, dass sie Zeichen eines außerordentlichen Künstlers sind, und alle Bedenken, die ich dann selbst zu Hilfe gerufen habe, haben mir dieses Gefühl nicht nehmen können, es ist von Bild zu Bild bei jeder Betrachtung immer stärker und immer sicherer geworden, so dass ich ihm nachgeben muss, auf die Gefahr hin, mit Vielen in Streit zu gerathen. Daran wird's gewiss nicht fehlen, die Meisten werden entrüstet, Manche erbittert sein und ich kann mir schon auch denken, warum. Goethe hat ein Mal gesagt: „Das Absurde, mit Geschmack dargestellt,

erregt Widerwillen und Bewunderung.“ Das passt durchaus auf diese Werke. Sie stellen „mit Geschmack“ dar, das gewahrt man sogleich. Man weiß nämlich sofort, was der Künstler jedes Mal will, worauf es ihm ankommt, und das ist ja schließlich das Kennzeichen der echten Kunst. Dann aber ist man fast betreten über die Tollheit, man muss es wohl so nennen, in der sich der Künstler zuweilen gefällt. Dies ist aber eine Tollheit eigener Art, keineswegs gesucht und forciert wie bei jenen Nachahmern, die nur verblüffen wollen, sondern eine Tollheit, die den Eindruck macht, ganz natürlich, ja nothwendig und unvermeidlich zu sein. Um das recht zu begreifen, erinnere man sich, wie es Einem oft im Traume geht. Wir träumen oft Sachen, die wir uns schon im Traume selbst gar nicht erklären können, aber mit einer solchen Gewissheit, dass wir nicht daran denken, an ihnen zu zweifeln. Während wir noch träumen, wundern wir uns schon, wie denn das eigentlich geschehen kann, aber es ist uns dabei ganz gewiss, dass es wirklich ist. So eine Kraft, wie Träume sie haben, uns zu überzeugen und selbst das Unmögliche glaubhaft zu machen, so dass wir uns zwar wundern mögen, aber nicht zweifeln können, ist auch in diesen Werken wirksam. Sie lassen uns gar nicht auf den Gedanken kommen, der Künstler habe etwas nur so gemacht, sei es aus Laune, sei es aus List, um sich hervorzuthun, um aufzufallen, sondern diese ganz imaginären Sachen wirken doch durchaus als Thatsachen (weil sie eben offenbar nicht vom Künstler erfunden sind, sondern in seinem Inneren irgend eine Realität haben). Dadurch macht Hejda eine Wirkung, die Einen momentan unwillkürlich an Böcklin denken lässt (wobei man da den ungeheuren Abstand zwischen einem suchenden

Anfänger und dem größten deutschen Maler seit der Renaissance nicht zu vergessen braucht). Auch Böcklin hat manchmal das Absurde berührt, aber auch mit solcher Macht, dass man es als etwas Elementares hinnehmen muss. Man fragt sich höchstens, erstaunt, betroffen, warum denn das so ist, während man sich bei seinen Nachahmern unwillkürlich fragt, warum sie es nicht anders gemacht haben. Hejda an einem seiner Werke eine Änderung vorzuschlagen, würde mir so vorkommen, wie wenn ich Einem beweisen wollte, dass er falsch geträumt hat. Ich sage auch das wieder absichtlich ganz subjectiv, weil ja über diese Dinge, die doch die eigentlichen Probleme aller Kunst sind, nur das eigene Gefühl entscheidet. Wer's anders empfindet, wird anders urtheilen. Ich habe an diesen Werken die große Evidenz gefühlt, die nur der echte Künstler hat. Am stärksten an den „Marslöwen“, die vielleicht, technisch genommen, sein schlechtestes Werk sind, aber sie strahlen, wie sie da mit funkelnden Augen, ruhig tückisch, geschlichen kommen und im nächsten Moment losspringen werden, einen bethörenden Zauber aus, dem man sich nicht entziehen kann. Ich glaube, das Publikum wird empfinden wie ich: Es wird über diesen jungen Menschen in eine Aufregung und einen Streit der Meinungen gerathen, wie sie nur wirklichen Künstlern beschieden sind. Und welche Fülle von Stimmungen, Einfällen und Gedanken hat dieser junge Maler, dem kein Material genug zu thun scheint, der es in allen Stoffen, mit allen Techniken versucht, dem man die Leidenschaft anmerkt, einmal im Großen wirken zu dürfen! Möge es ihm nur zutheil werden, dass er ein Können erwirbt, das seinem Wollen entspricht!

Herr Alfred Zoff ist von stillerer Natur, ein Poet leiser und geheimnisvoller Stimmungen, die er einfach und mit Andacht ausdrückt. Seine Bilder haben einen guten österreichischen Ton, manchmal etwa an die unendliche verehrende Liebe zur Natur erinnernd, die die Studien Stifters haben, aber mit einem Zuge ins Große, der sich bei Details nicht aufhält. Sein „Am Waldesrand" ist eine der reinsten Landschaften, die wir in den letzten Jahren gesehen haben; hier glaubt man förmlich, die Kühle des Waldes wehen zu spüren. Dabei ist wohl der Einfluss der Münchener unverkennbar, der sich auch in der Landschaft von Knirr, der ja in München lebt, auf das Schönste vernehmen lässt. Die Münchener Landschafter haben ein gutes Bestreben, alles Unwesentliche auszuscheiden, Alles möglichst zu vereinfachen und was nicht durchaus ein Element der Stimmung ist, als bloß verwirrend abzuthun. Mit solchen Grundsätzen bringen sie es manchmal zu Wirkungen von einer wunderbaren Ruhe.

Es ist sehr erfreulich, ihnen eine Reihe von jungen Österreichern darin, ernst und mit Eifer, nachstreben zu sehen. Das macht sich an Gustav Bamberger, an Max Suppanschitsch, an Heinrich Tomec, an Hans Wild und an Rudolf Konopa bemerkbar, die, bei verschiedenen Begabungen und mit ungleichem Erfolge, sich doch Alle in derselben Richtung um eine einfache Auffassung und einen ehrlichen Ausdruck der Natur zu bemühen scheinen. Damit stimmt ihre Neigung, die Stadt zu verlassen und auf das Land zu ziehen, wie denn Einige von ihnen schon draußen leben, Andere nachfolgen wollen, um der Natur näher zu sein, dem Lärm zu entkommen und das stille Glück kleiner Idyllen zu genießen. Wenn man sich

ihr Thun und das, was sie in der Kunst zu suchen scheinen, zu deuten versucht, so fällt Einem unwillkürlich ein, was Rosegger neulich gepredigt hat: „Fort von der Stadt, zurück aufs Land! Bauer werden! Das wird die einzige Lösung sein, und in dem Jahrhundert, in das wir nun eintreten, wird sie sich vollziehen. In der ersten Hälfte wird der Zusammenbruch sein, veranlasst durch die unsinnige Sucht aller Länder, Industriestaaten werden zu wollen. In der zweiten Hälfte wird sich ein neues zeitgemäßes Bauernthum entwickeln. In den Städten wird die Hefe der Gemeinheit zurückbleiben und es wird nur vornehm sein, auf dem Lande zu leben und Landwirtschaft zu treiben."

Hört man solche Worte und vergleicht man sie mit jenen Regungen unter den jungen Malern, so muss man sich wohl fragen, ob sie nicht doch mehr als nur Launen Einzelner, ob sie nicht vielleicht Stimmungen des ganzen Volkes, der ganzen Zeit bedeuten. Doch dürfen wir derlei nicht überschätzen und sollen es nicht gleich verallgemeinern. Brauchen wir uns ja doch in der Ausstellung nur umzudrehen, um sogleich einen leidenschaftlichen Großstädter zu erblicken, Raimund Germela, der sich gerade unter den Dingen, die uns an der großen Stadt so nervös machten, wie der Fisch im Wasser zu fühlen scheint. Er hat in Paris Manches gelernt, besonders eine gewisse schlagende Kürze, die den Moment zu erhaschen weiß, und könnte so vielleicht, bei richtiger Führung, ein Chronist des eleganten Lebens werden, wie wir solche ja auch in Wien endlich einmal bekommen müssen, wenn unsere Kunst wirklich das ganze österreichische Leben, im Großen und im Kleinen, im Hohen und im Tiefen, darstellen und ausdrücken soll.

Es sei noch auf Victor v. Eckhardt hingewiesen, der noch stark im Experimentieren und Suchen steckt, aber Energie zeigt, darin Franz Jaschke ähnlich, an dem Einen auch meistens die Intention lieber als die Ausführung sein wird, und der hübschen Nadeln und Broschen von Walter Hampel gedacht, die, trotz einiger Neigung zum Bizarren, Geschmack haben.



JAPANISCHE AUSSTELLUNG.

SECHSTE AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS, SECESSION.

I.

Es hat schon im achtzehnten Jahrhundert eine kurze Zeit eine japanische Mode bei uns gegeben, die aber doch eigentlich mehr ein bloßes Spiel der Neugier geblieben ist, ohne den europäischen Geschmack im Inneren zu berühren oder gar auf unsere Kunst einzuwirken. Dies geschah erst nach der großen japanischen Revolution in den Sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts und besonders seit auf der Pariser Weltausstellung von 1867 Proben der japanischen Malerei die französischen Maler in einen wahren Rausch versetzt hatten. Seitdem haben wir in allen Künsten einen Japonismus, und man darf wohl sagen: die ganze Malerei, die ganze Decoration und auch die ganze Literatur der letzten dreißig Jahre ist nicht zu verstehen, wenn man nicht die Einwirkung des Japanischen bedenkt.

Was mag es nun gewesen sein, dass dieser doch fremdartigen, unserer Cultur fernen Kunst eine solche ungeheuere Macht geben konnte? Zunächst waren es natürlich die Maler, die von ihr betroffen wurden. Staunend erblickten sie eine Malerei, die das Grund-

gesetz der unserigen verleugnete. Da gab es keine Schatten, da gab es unsere Perspective nicht, da war es nirgends auf die Illusion abgesehen, die wir suchen, die Illusion der körperlichen Erscheinung. Bei uns waren doch alle Schulen, wie heftig sie auch sonst in Streit lagen, alle Richtungen der Malerei in der Absicht einig, den Beschauer zu täuschen, so dass er Wirkliches wirklich zu sehen glaubt. Nun lernte man hier Maler kennen, die von vorneherein auf solche Täuschung verzichteten, die gar nicht wollten, dass man das für die Personen selbst, für die Dinge selbst ansehen sollte, und es für gar nichts Anderes als eben für Darstellungen ausgaben. In einem europäischen Maler, der zuerst mit solchen Beispielen bekannt wurde, müssen damals alle Begriffe zu wanken angefangen haben, alle Gewohnheiten erschüttert worden sein und er war gezwungen, plötzlich seine sämmtlichen Anschauungen zu revidieren, wo sich denn nun ergab, dass ja doch auch unsere berühmte Wahrheit nur auf einer Convention, nur auf einer Verabredung beruht, dass sich ja doch auch bei uns Niemand von einem Bilde wirklich täuschen lässt und dass, wenn es eben im Wesen der Kunst liegt, niemals die Wirklichkeit selbst, sondern immer nur ihre Darstellung zu sein, man gewiss das Recht hat, eine Convention gegen die andere umzutauschen und eben einmal eine neue Verabredung zu treffen. Das war das Erste, was wir den Japanern verdanken: man war bis dahin im Kleinen revolutionär gewesen, sie gaben uns den Muth, es nun einmal im Großen zu sein. Jedes neue Mittel, das eine Zeit in der Kunst erwirbt, wird später einmal zum Hindernis, indem es auf keiner Stufe erlaubt ist, Alles zugleich zu besitzen, und sich jeder Gewinn von Neuem mit einem Verlust

von Altem bezahlt macht, wie es schon in der „Metamorphose der Thiere“ heißt:

„Siehst Du also dem einen Geschöpf besonderen Vorzug
Irgend gegönnt, so frage nur gleich: wo leidet es etwa Mangel anderswo?“

Aber die Angst vor sicheren Verlusten um eines doch zweifelhaften Gewinnes willen wird dann so groß, dass die Künste von Zeit zu Zeit eine heftige Erschütterung bis in den Grund hinein brauchen, wenn sie nicht ganz still und starr werden sollen. Eine solche Erschütterung im Tiefsten, durch alle unsere Conventionen und Routinen, ist die Ankunft des Japanischen für uns gewesen. Sie hat uns frei und kühn gemacht. Nun wagten wir es erst, einmal alles Erlernte wegzuschieben und uns unseren eigenen Augen anzuvertrauen, denen es ja dabei immer erlaubt blieb, was sie etwa von jenem Erlernten brauchen konnten, später wieder zu Hilfe zu nehmen. Wir waren nach und nach die Sclaven unserer Mittel geworden. Von den Japanern lernten wir nun, uns der Mittel frei zu bedienen. Kein Mittel sollte nunmehr für ein Gesetz gelten dürfen. Das einzige Gesetz, das noch galt, sollte die Absicht des Künstlers, sein Gefühl, seine Laune sein.

Das Zweite, was wir den Japanern verdanken, war eine neue Empfindung der Farbe. Sie kamen auch gerade im rechten Moment. Eben hatten sich unter den jungen Leuten Verwegene gefunden, die so frech waren, in die Sonne zu schauen. Eben fieng man an, die Dämmerung des Ateliers unerträglich zu finden, und machte die Fenster auf. Eben wurde wieder einmal die Luft, das natürliche Licht entdeckt. Da kamen diese unvergleichlichen Musikanten der Farbe und lehrten uns Töne, Nuancen vernehmen, denen die grob gewordenen Sinne

der Europäer seit hundert Jahren verschlossen gewesen waren.

Dazu kam aber noch etwas: Die Japaner mussten erst kommen, um uns zu erinnern, was in allen großen Zeiten das Wesen der Malerei wie der Kunst überhaupt ausgemacht hat. Unsere Malerei, ja unsere ganze Kunst hatte, eben in jenem Streben nach vollkommener Illusion, völlig vergessen, dass es die schönste Wirkung der Kunst ist, die Phantasie des Zuschauers mitspielen zu lassen. In den Werken der sogenannten Naturalisten fehlt ganz, was vielleicht die höchste Freude am Kunstwerke bereitet: das erregende Moment. Der ganze Zauber der Japaner ist aber eigentlich nur in ihrer vollendeten Kunst der Erregung.

Sie lösen eine Stimmung in alle Elemente auf, scheiden Alles aus, was sich nur irgend entbehren lässt, und deuten nur das Wesentliche an, dieses aber mit solcher Kraft, dass es uns zwingt, Alles hinzuzufühlen. Peter Altenberg hat einmal gesagt: „Die Japaner malen einen Blütenzweig und es ist der ganze Frühling. Bei uns malen sie den ganzen Frühling und es ist kaum ein Blütenzweig. Weise Ökonomie ist Alles!“ Dies ist aber mehr als Ökonomie, es ist die höchste künstlerische Weisheit, die uns eigentlich seit der griechischen Vasenmalerei verloren gegangen war (und die eigentlich dasjenige ist, was im Grunde in dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe mit solcher Leidenschaft geahnt und begehrt wird): eine Stimmung, einen Charakter, ein Ereignis oder was eben dargestellt werden soll, auf das Detail zu reducieren, das stark genug ist, durch sich alle anderen in der Einbildung des Beschauers zu erregen. Dazu gehört nun freilich die starke Empfindung

vom Zusammenhang aller Wesen, die die Japaner haben, jenes Urgefühl der Welt, dem die Blüte, ein Thier, ein Berg, eine Wolke und die Geliebte Alles nur Verwandlungen desselben Wesens sind (wie wir das etwa aus dem „Westöstlichen Divan" kennen: „In allen Elementen Gottes Gegenwart"). In Begriffen haben wir das wohl auch, aber wie selten kommt es bei uns in einem Menschen zu lebendigem, unmittelbarem Dasein! Ein junger Wiener, der in Japan gewesen ist, Herr Adolf Haeutler, hat einmal in der „Zeit" seinen Besuch bei Suzuki Shonen, einem berühmten Maler in Kioto, erzählt. Über die Landschaft sagte ihm der Japaner: „Die Landschaft als Staffage des Menschen? Nein, das ist ja keine Landschaft mehr, kein Bild der Jahreszeit, wenn der Mensch darinnen mehr sein soll als ein Stück der anderen Natur; da kommt das Gefühl der Landschaft nicht zu Wort, und darauf kommt es doch an. Wenn man der Seele des Herbstes zu malerischer Erscheinung verhelfen will, kann der Mensch doch nicht mehr sein als höchstens die Staffage der Landschaft, er darf keine größere Rolle spielen als etwa ein sonderbarer Zweig, der aus dem Baume wächst, eine Heuschrecke auf kahlem Felde, oder bestenfalls als ein Vogel zwischen hochstengeligen Blumen. Ein Mädchen auf dem Reisfelde ist nur ein eigenthümliches Stück Reisfeld, so ist auch vor dem Frühling, dem Herbste der Mensch für sich sehr wenig, ein bisschen Bewegung, eine Farbe, nicht mehr: er darf keine eigene Seele haben, er ist vielleicht ein frohes Stück Frühling, eine melancholische Geste des Herbstes. Das ist schon Alles, was er soll." In diesen paar Worten ist das große Geheimnis aller Kunst enthalten, dass der Mensch nichts als ein Stück Natur, dass

jedes Stück Natur nur eine Stimmung, dass Alles nur ein bunter Ausdruck desselben Geistes ist.

Da wäre nun der Punkt, von der Wirkung der Japaner über die Malerei hinaus auf alle Künste, ja auf unser ganzes Verhältnis zur Kunst überhaupt zu sprechen. Nicht nur der Impressionismus der Malerei wäre ohne die Japaner unmöglich gewesen (oder er wäre wenigstens ganz anders geworden, hätte Umwege machen, hätte sich tausend Mal vergehen, tausend Mal aufhalten müssen), nicht bloß das Erwachen der decorativen Künste verdanken wir den Japanern, sondern ihr Beispiel hat auch unserer ganzen Literatur die stärksten Wendungen gegeben. Knut Hamsun und Peter Altenberg sind ohne Japonismus nicht zu denken und der ganze Kreis um Stefan George ist, vielleicht wissentlich, vielleicht unwillig, japanischen Einwirkungen unterthan. Ich glaube auch, dass diese Entwickelung noch lange nicht am Ende ist. Wir werden sie, denke ich, zunächst im Hause noch zu spüren bekommen. Je mehr die Hauskunst sich anschickt, subjectiv zu werden, je mehr wir anfangen, die Wohnung als das Eigenste zu empfinden, das also durchaus ein persönlicher Ausdruck sein muss, desto mehr wird es uns zum Bedürfnis werden, unsere Einrichtungen beweglicher, veränderlicher zu machen, so dass sie fähig werden, sich jeder Stimmung, ja jeder Laune des Bewohners anzupassen, und dann wird der Moment gekommen sein, uns auch für das Intérieur an das leichte, nervöse Beispiel der Japaner zu halten. Dann aber hoffe ich, dass auch für unser ganzes Streben nach Cultur, nach äußerer und innerer Gesittung, das doch allmählich immer vernehmlicher wird, das Vorbild der Japaner nach und nach wirksam gemacht werden kann.

Das meine ich, wäre auch das Verhältnis, das das Publikum zu dieser Ausstellung der Secession suchen sollte. Es ist sehr gut, dass wir hier nun endlich einmal auch in Wien echte japanische Dinge öffentlich zu sehen bekommen. Damit hat sich der Aussteller Herr Adolf Fischer, ein eifriger Sammler und gründlicher Kenner, der sich durch seine Schriften über Japan einen Namen gemacht hat, unseren Dank verdient. Unsere jungen Maler werden hier gewiss die stärksten Eindrücke bekommen und hoffen wir, dass sie sie für sich selber ausnützen werden. Ebenso wollen wir auch die schönsten Anregungen für unser Kunstgewerbe erwarten. Das große Publikum aber wird am besten thun, wenn es diese Dinge ganz naiv auf sich wirken lässt. Es bemühe sich nicht um historische Kenntnisse. Es trachte nicht erst etwa die Entwickelung des Holzschnittes (wozu hier eine treffliche Gelegenheit geboten ist) umständlich zu studieren. Es halte sich mit der Einsicht in Techniken und Manieren nicht auf. Es trete unbefangen zum Ganzen hin und nehme es im Ganzen auf. Dabei kann es die merkwürdigsten Erfahrungen machen. Ich muss wenigstens bekennen, dass ich im Anblicke dieser Dinge einigemale fast traurig geworden bin. Man hat da eine Anwandlung, sich ein wenig zu schämen, dass man nur ein Europäer ist. Ich meine das nicht künstlerisch, sondern allgemein menschlich. Welche hohen Begriffe des Menschlichen sprechen aus diesen Werken, welche Sittlichkeit, welche Schicklichkeit! Man betrachte doch diese ernsten und feierlich abgeschlossenen Mienen, denen man den festen Entschluss ansieht, sich niemals hinreißen zu lassen, sondern ihr Inneres mit unveränderlichem Geheimnis zu verwahren, und vergleiche damit das ungezügelte und

aufgeregte Thun unserer Leute, die schamlos jede innere Bewegung gleich in Grimassen offenbaren!

Wer kommt da, wir oder sie, wer kommt dem classischen Wesen näher, das wir von griechischen Statuen kennen? Wer erfüllt besser die Forderung, die die Renaissance an jeden Gebildeten stellte: die Forderung von quella gravità riposata, quella molle delicatura, gefesteter Würde und sanftem Anstand, von der wir beim Castiglione lesen? Wie sind auf diesen Blättern die Damen der grünen Häuser behandelt, mit welcher Achtung vor dem Geheimnisvollen, mit welchem Zartsinn! Wenn man dagegen denkt, wie sich der Europäer oft gegen solche Personen beträgt, die er doch zu Zeiten durch seine Leidenschaft auszeichnet, ja zu Zeugen des Intimsten macht! Und so finden wir auch gewisse Empfindungen der reinsten Cultur, der vollendeten Menschlichkeit, denen wir im europäischen Leben selten begegnen, wie Pietät, Ehrfurcht, Gehorsam, auf das Zarteste, auf das Innigste ausgedrückt. Man hat nach einiger Zeit einfach das Gefühl, in einer besseren Luft, unter anständigeren Menschen zu sein. Es ist dieselbe Stimmung, die Goethe geschildert hat, von einem chinesischen Roman sprechend. „Die Menschen," sagt er da, „die Menschen denken, handeln und empfinden fast ebenso wie wir und man fühlt sich sehr bald als ihresgleichen, nur dass bei ihnen Alles klarer, reinlicher und sittlicher zugeht. Es ist bei ihnen Alles verständig, bürgerlich, ohne große Leidenschaft und poetischen Schwung und hat dadurch viele Ähnlichkeit mit meinem „Hermann und Dorothea", sowie mit den englischen Romanen des Richardson. Es unterscheidet sich aber wieder dadurch, dass bei ihnen die äußere Natur neben den menschlichen Figuren immer mitlebt.

Die Goldfische in den Teichen hört man immer plätschern, die Vögel auf den Zweigen singen immerfort, der Tag ist immer heiter und sonnig, die Nacht immer klar; vom Mond ist viel die Rede, allein er verändert die Landschaft nicht, sein Schein ist so helle gedacht wie der Tag selber. Und das Innere der Häuser so nett und zierlich wie ihre Bilder. Zum Beispiel: „Ich hörte die lieblichen Mädchen lachen und als ich sie zu Gesichte bekam, saßen sie auf feinen Rohrstühlen.“ Da haben sie gleich die allerliebste Situation, denn Rohrstühle kann man sich gar nicht ohne die größte Leichtigkeit und Zierlichkeit denken. Und nun eine Unzahl von Legenden, die immer in der Erzählung nebenher gehen und gleichsam sprichwörtlich angewendet werden. Z. B. von einem Mädchen, das so leicht und zierlich von Füßen war, dass sie auf einer Blume balanciren konnte, ohne die Blume zu knicken. Und von einem jungen Manne, der sich so sittlich und brav hielt, dass er in seinem dreißigsten Jahre die Ehre hatte, mit dem Kaiser zu reden. Und ferner von Liebespaaren, die in einem langen Umgange sich so enthaltsam bewiesen, dass, als sie einst genöthigt waren, eine Nacht in einem Zimmer miteinander zuzubringen, sie in Gesprächen die Stunden durchwachten, ohne sich zu berühren. Und so unzählige von Legenden, die alle auf das Sittliche und Schickliche gehen. Aber eben durch diese strenge Mäßigung in Allem hat sich denn auch das chinesische Reich seit Jahrtausenden erhalten und wird dadurch ferner bestehen.“

II.

Ich habe neulich dem Publikum gerathen, sich in dieser Ausstellung nicht so sehr um das Artistische oder gar um das Historische zu kümmern, sondern lieber diese seltsamen, manchmal fast scurrilen, immer geheimnisvollen Sachen einfach als Zeichen einer ungemeinen, sehr hohen Cultur zu nehmen. Wie sich diese in einem unbeschreiblich zarten Gefühl für das Schickliche, das Gebürliche äußert, wie sie alle Trennungen der Geschöpfe verwischt und ihr Mensch, Thier und Stein nur als Verwandlungen desselben Geistes gelten, wie sie sich besonders in der artigen Achtung vor den Damen der Liebe auf das Anmuthigste zeigt, ist schon gesagt worden. Aber beinahe durch jedes Blatt, jeden Schmuck, ja jeden kleinsten Gegenstand des allgemeinen Gebrauches lässt sie sich immer wieder, immer merkwürdig und immer rührend vernehmen. Es sei noch auf Einiges hingewiesen. Vor Allem auf das besondere Verhältnis des Japaners zu Lastern oder Gebrechen des Menschen. Solche stellt der Europäer entweder mit einer wüthenden Entrüstung oder mit tückischer Schadenfreude oder mit einer traurigen Weltverachtung dar, immer doch so, dass uns die Lust am Menschen verdorben wird. Dies stimmt ja ganz mit unserer Gewohnheit, einem Menschen, von dem wir irgend eine Schlechtigkeit erfahren haben, unsere Achtung zu entziehen, als ob die Vorzüge einer Person geringer würden, wenn auf der anderen Seite, sozusagen in ihrem Schatten, auch Fehler liegen. Ja, wir müssen eingestehen, oft so garstig zu sein, dass wir da förmlich aufathmen und uns wie befreit fühlen, wenn wir die Verehrung irgend eines Menschen zerstören können. Darin

ist der Japaner — vielleicht nicht gerechter, vielleicht nicht weiser, aber er ist wenigstens unbefangen: Er constatiert bloß, dass die Tugend sich manchmal seltsam mit dem Laster verbindet, und staunt darüber. Man betrachte etwa das Bild des chinesischen Dichters Rihaku, Nummer 17 des Kataloges. Rihaku ist sehr berühmt, aber als ein Trunkenbold bekannt gewesen. Hier wird er nun in einem mächtigen Rausche dargestellt, auf zwei Diener gestützt, wie er, fast umsinkend, mit den Händen verwirrt in die Luft greift. Man überlege sich nun einmal, ob es einer von unseren Künstlern je wagen dürfte, irgend einen berühmten Dichter, von dem wir wissen, dass er einem Laster ergeben war, gerade in diesem Zustande zu zeigen. Wir würden das sofort als eine Feindseligkeit gegen den Dichter, als eine Schändung seines Andenkens empfinden. Hier aber ist die reinste Verehrung ausgedrückt, nur von einem tiefen Staunen begleitet, ein wie sonderbares, unerforschliches Wesen doch der Mensch ist. Dieses tiefe Staunen, das sich gar nicht zu fragen traut, sondern ganz demüthig ist, scheint überhaupt der japanischen Gesinnung eigenthümlich zu sein. „Das Räthselhafte des Daseins", von dem Schopenhauer spricht, ergreift den Japaner beim geringsten Anlass. Jede Blüte ist ihm ein Wunder, jedes Gesicht ein Geheimnis. Diese Künstler möchten sich am liebsten niederknien und beten, so bewegt sind sie vor dem kleinsten Theile der Welt. Für sie gibt es nichts Gewöhnliches, nichts Gemeines; Alles ist ihnen bedeutend, vor Allem haben sie dasselbe Staunen. Man sehe zum Beispiel einmal, wie sie alte Leute malen, etwa Nr. 321 und 322 des Kataloges, „Das alte Paar von Takasago; eine symbolische Verkörperung hohen Alters von Shibata Zeshin".

Man glaubt hinter diesem Bilde fast den Maler zu erblicken, wie er den Kopf schüttelt und sich vorsagt: Ich verstehe das doch gar nicht, wie die Menschen alt werden; eigentlich ist mir das doch ganz unbegreiflich; das gehört doch auch zu den tiefheiligen Sachen, die man nur still verehren kann. Diese „stille Verehrung" ist der Grundton der japanischen Kunst. Ihre Künstler haben alle etwas von wohlerzogenen, sittsamen Jünglingen, die zum ersten Mal in die Welt treten, neugierig und ein bisschen verwundert sind, Alles ganz anders zu finden, als sie es sich gedacht haben, aber sich durchaus kein Urtheil anmaßen wollen, sondern nur genau aufmerken.

Nun darf man aber nicht etwa meinen, dass diese hohe Gesittung der Japaner heftigere Regungen der Natur verwehre. Der Europäer hat sich ja angewöhnt, Natur und Sitte gern in einen gewissen Gegensatz zu bringen. Man hört oft sagen, so vortrefflich und angenehm ja gute Manieren sein mögen, sei doch zu befürchten, dass durch sie die Leidenschaften des Menschen abgeschwächt werden, dass also schließlich das menschliche Leben um seine Größe gebracht werde. Aus dem Vollen zu leben, nur dem eigenen Triebe zu gehorchen, kein Gesetz gelten zu lassen als die Natur — diese großen Losungen des achtzehnten Jahrhunderts, die seitdem nicht wieder verstummt sind, waren vor Allem gegen jede Sitte gerichtet: als einen Zwang, der den Menschen nur verkümmere und verkleinere. Und gerade jetzt ist es wieder Mode geworden, gesittete Leute wie Krüppel zu behandeln und sich nach ungeschwächten Bestien zu sehnen. Nun, das wäre aber eine Frage der Psychologie, die man erst noch zu prüfen hätte: schwächt man die Leiden-

schaft ab, wenn man sie bändigt, oder wächst sie vielleicht vielmehr, je verhaltener, desto heftiger an? Wissen wir nicht Alle, wie schnell eine Begierde verraucht ist, der man nachgibt? Sind nicht, nach Gemälden, nach Gedichten zu schließen, gerade die Zeiten des starrsten Anstandes, des furchtbarsten Gesetzes immer die Zeiten der großen Explosionen gewesen? Die Japaner scheinen mir meine Meinung zu bestätigen. So sehr sie auf Anstand, Zucht und Manieren dringen, so wild bricht manchmal die Leidenschaft aus. Wir müssen dabei immer an griechische Vasen und an Botticelli denken. Dieselbe Angst, sein Inneres zu verrathen, dasselbe Bemühen um Würde, Ruhe und Form, dasselbe Zucken aus tief verborgenen Gründen brechender, sinnlicher Gewalten. Man betrachte etwa Nr. 602 des Kataloges, „Musicierende Hofdamen des Shoguns", die allen schmerzlich verworrenen Reiz der Primitiven haben. Auch die Legenden, die uns aus dem Leben japanischer Weisen und Künstler berichtet werden, könnten Capitel der Vita nuova sein. Da hören wir von Buoson, einem Dichter und Maler, der im achtzehnten Jahrhundert gelebt hat. Dieser legte sich eines Abends schlafen, erwachte aber bald wieder und erinnerte sich, dass in jener Nacht der Mond schien. Da ergriff ihn eine solche Begierde, sogleich das liebe Licht des Mondes zu sehen, dass er eine Kerze anzündete, um ein Loch in das Dach des Hauses zu brennen und durch dieses den Himmel zu erblicken, wobei denn leider die halbe Stadt in Flammen aufgieng. Oder wir hören von dem chinesischen Weisen Kioyu (Nr. 576 stellt ihn dar), der in die Einsamkeit gegangen war, um sich dem Nachdenken zu ergeben. Da schickte ihm der Kaiser Yao Boten zu, die sollten ihn abholen und an den Hof brin-

gen. Er aber widerstand der Versuchung, wandte sich ab und gieng zu einem Wasserfall, um sich die Ohren zu waschen, die durch die Worte der Boten, durch den Antrag des Kaisers unrein geworden waren. Ist das nicht ganz die Art, Moralisches sinnlich zu empfinden, die Dante hat?

Haben wir so manche Ursache, im Anblick dieser hohen Cultur beschämt zu sein und fast neidisch zu werden, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass auch ihr die Kraft gefehlt hat, sich zu bewahren. Es scheint beinahe zum Begriffe der Cultur zu gehören, dass sie sich nach einiger Zeit selbst zerstören muss. Sie beginnt immer damit, dem Menschen Gefühle, Zustände und Handlungen abzuringen, die eigentlich gegen seine Natur sind (er fühlt nur für sich selbst, sie lehrt ihn die Anderen lieben; er begehrt, sie lehrt ihn entsagen; er befiehlt, sie lehrt ihn gehorchen), ja sie bringt es so weit, dass ihm nach und nach eben das, was sie ihm gegen seine Natur abgerungen hat, selbst zu einer zweiten Natur wird. (Mitleid, Gehorsam.) Aber gerade indem sie diesen höchsten Triumph erzielt, verliert sie an Macht, da jetzt alle diese Kostbarkeiten, seit sie natürlich geworden sind, keinen Wert mehr zu haben scheinen. Sie müssen erst wieder abgeworfen werden, um dann erst aufs Neue entdeckt zu werden; es scheint fast, als ob die Menschheit zu diesem Wechsel von Gesittung und Verwüstung verurtheilt bleiben sollte. Das Wüste wird unerträglich, Gesittung bildet sich; Gesittung wird starr und man vergisst, wie theuer sie erworben wurde, Verwüstung bricht ein, bis sich wieder die ordnenden Kräfte zusammenthun und die lange Arbeit aufs Neue beginnen. Auch diese japanische Cultur, die wir so bewundern, lebt nicht mehr, und wenn wir

heute die Welt absuchen und in alle Vergangenheiten laufen müssen, um Modelle zu finden, an denen wir uns wieder zu einem rechten Begriffe der Cultur heranbilden könnten, so geht es den Japanern nicht besser. In einer ausgezeichneten Schrift, die der Veranstalter dieser Ausstellung, Herr Adolf Fischer, über die „Wandlungen im Kunstleben Japans" *) vor Kurzem veröffentlicht hat, wird uns sehr lehrreich gezeigt, dass die Japaner seit ihrer Revolution ganz dasselbe leiden wie wir und auch aus dem Suchen und Versuchen nicht herauskommen können. Alle unsere Fehler und Dummheiten finden wir auch bei ihnen: sie schämen sich plötzlich ihrer Vergangenheit, sie verleugnen sich selbst, sie rennen den Fremden nach und Manches geht unwiederbringlich verloren, bevor sie sich endlich besinnen. Wir finden da wieder einmal, dass es bei Krisen der Entwickelung das Schwerste für eine Nation ist, in das rechte Verhältnis zu den anderen Nationen zu kommen. Schließt sie sich ab, so bleibt sie zurück. Gibt sie sich einer anderen Nation hin, so verliert sie sich selbst. Sie so zu führen, dass sie Alles, was andere Nationen leisten, für sich erwirbt, aber nun nur als Mittel zum Ausdruck ihres eigenen Wesens verwendet, ist wohl die höchste politische Kunst. Und da kämen wir sogleich auf unsere eigenen Fragen zu sprechen und hätten unsere jungen Maler zu loben für den feinen Takt, mit dem sie uns immer im rechten Moment Modelle aus der Fremde bringen, doch nicht zu blinder Bewunderung oder gar zur Nachahmung, sondern um unser Wesen durch sie, an ihnen zu bekräftigen.

---

*) Mit Buchschmuck von dem japanischen Künstler Eisaku Wada. Berlin 1900, B. Behrs Verlag.

ALFRED LICHTWARK.

Alfred Lichtwark, der Director der Hamburger Kunsthalle, der nächster Tage im Österreichischen Museum über „Kunstpflege“ sprechen wird, hat bei uns schon seit ein paar Jahren seine stille Gemeinde beharrlich nachstrebender Verehrer. Dem großen Publikum ist er noch fremd, es weiß zur Noth seinen Namen, ohne aber sagen zu können, wodurch er denn eigentlich so berühmt geworden ist. So mag es an der Zeit sein, einmal das Ganze seiner Bemühungen darzustellen, schon als ein gutes Beispiel, wie sich der Begriff eines ästhetischen Wirkens in den letzten Jahren verändert und dieses ganz neue Wendungen, neue Ziele, neue Mittel bekommen hat.

Was ist Lichtwark? Man weiß nicht gleich, in welche Rubrik er gehört. Ein Kunstrichter, ein Recensent? Er hat wohl die Gabe des Urtheils, wie denn etwa Niemand die Fehler der falschen Architektur, des falschen Interieurs kritischer gezeigt hat, aber doch nicht um des Kritisierens willen, um zu richten, um Lob oder Tadel auszutheilen, sondern immer mit einer praktischen Gesinnung, die dem reinen, absichtslosen Kritiker fehlt. Ein Historiker? Er hat die Geschichte des Hamburger Porträts geschrieben, eine vortreffliche Arbeit, die aber doch den

gelehrten Sinn verleugnet, indem sie Alles, was nur das Wissen vermehren würde, ohne dass daraus thätig eine Folge zu ziehen wäre, als bloße Notiz weglässt und nur das von der Vergangenheit aufnimmt, schätzt und gepflegt haben will, was irgendwie auf die Gegenwart fortzuwirken, sich in unsere Verhältnisse einzuleben geeignet ist. Also vielleicht einer jener Agenten der Künstler beim Publikum, wie sie in den letzten Jahren aufgekommen sind, wie Muther oder Helferich oder Hevesi, ein solcher Dolmetsch, der die Absichten der Schaffenden den Betrachtenden vermitteln, ihnen erklärend nachhelfen und, was er schon vor dem Verstande nicht beweisen kann, wenigstens der Empfindung einreden will? Auch das bisweilen, wie denn Niemand die Art großer Medailleure und worauf es ihnen ankommt, den Laien zugänglicher, begreiflicher zu machen gewusst hat, aber auch das nicht ganz, da es bei seinem Thun nicht so sehr der Künstler ist, dem er dienen will, als vielmehr eben das Publikum selbst, das er, nationale Pläne verfolgend, zu einem schöneren, reicheren und reineren Leben führen will. So ist er dies Alles ein wenig, aber in einer besonderen Mischung, nämlich Kunstrichter und Historiker und Dolmetsch nur so weit, als er es zur Erziehung des Volkes braucht, und wenn wir ihm schon durchaus einen Titel suchen, so wäre er ein Beamter der Cultur zu nennen, der erste und höchste Beamte, den die Deutschen dafür jetzt haben.

Welcher Cultur? Jener der „guten Europäer", von der Nietzsche geschwärmt hat, die wir wohl auch manchmal aus Gedichten, in Gemälden wunderbar auftauchend zu erblicken glauben, aber doch, wie wir nach ihr greifen, sogleich im Nebel verlieren, in der, wie die Jugend ver-

messen wähnt, ein jeder Mensch ein Künstler geworden sein würde? Nein, dies wäre seiner ruhigen, klugen, fast ein bisschen nüchternen Natur nicht gemäß, er hält sich ans Nächste. Es ist schon selten, dass er einmal an eine allgemeine deutsche Cultur denkt, und nur wie an ein schönes Ziel, das in der Ferne glänzen mag, während wir uns in engeren Kreisen unsere Kräfte zu zeigen, zu üben und anzuspannen tüchtig bemühen. Eine Hamburger Cultur ist es, der er dienen will, von dieser geht sein Trachten aus, auf diese zielt sein Wirken ab, im Innersten gewiss, dass, wenn wir nur erst einmal jede Stadt dahinbringen, ihr Wesen in der Existenz aller Bürger lebendig auszudrücken, sich schon von selbst aus dem Wettstreite so vieler Orte eine Form der ganzen deutschen Art, aus dem Wettstreite so vieler Völker die Form einer europäischen Art ergeben wird. Mit jenem Versuche der englischen Ästheten und französischer und belgischer Decadenten, ein höheres Leben zu finden, in dem sie sich dem gemeinen gleichsam durch einen Sprung in die Luft entziehen, hat er gar nichts gemein. Ihr halluciniertes Dasein mit Lilien, Wappen und Pfauen, von Gothischem und Danteskem umgeben, in Gewändern nach Mantegna, das Manche für den Anfang einer Cultur gehalten haben, wäre nicht nach seinem wachen und sehr irdischen Geschmacke. Er will kein Träumer oder Schwärmer sein, er ist der Mann des bürgerlichen Nutzens, der nur gelten lässt, woraus sich ein positiver Vortheil für seine Stadt abziehen lässt. Er ist eigentlich ein durchaus politischer Kopf, und mit politischen Blicken sieht er auch die Kunst an, wie man sonst den Handel oder den Ackerbau ansieht: als Mittel, die Nation groß und reich zu machen. „Die Kunst als wirtschaftliche Macht“, so hat er seine

Vorträge in der Hamburger Kunsthalle (1891 und 1892) genannt, und es ist sein Credo, „dass Jeder, der von der Entwickelung des künstlerischen Geschmackes an sich selbst und an Anderen mitarbeitet, für die nationale Wohlfahrt thätig ist, denn im industriellen Wettkampf der Völker wird auf die Dauer die Nation am besten fahren, über deren Producte zu Hause die größte Anzahl erzogener Augen richtet. Unter diesem Gesichtspunkte bedeutet jedes Individuum von ausgebildetem künstlerischen Geschmack für die Nation ein lebendiges Capital . . . Ein Volk, das eigenen Geschmack nicht ausbildet, unterliegt dem eines energischer entwickelten Nachbarvolkes und wird diesem damit auch materiell tributpflichtig. Wir haben die künstlerische Selbsterziehung als eine nationale Pflicht und Schuldigkeit, als einen Theil der allgemeinen Wehrpflicht ansehen gelernt.“ Nicht den Träumereien von einer vagen Schönheit zuliebe, nach der wir uns vom thätigen Leben weg in eine Wolke flüchten sollen, sondern als ein Organ des öffentlichen Nutzens fordert er Geschmack. Jede Stadt trachtet, die reichste zu sein. Wie das? Indem sie mehr leistet, als sie braucht, nicht nur ihre eigenen Bedürfnisse selbst erfüllt, sondern auch noch fremde zu befriedigen Kraft behält, wodurch diese von ihr abhängig und ihr dienstbar werden. Der Reichere wird sein, wer besser arbeiten kann, also wer kräftiger und gesünder ist, wer das schärfere Auge, das feinere Ohr, die schnellere Hand hat, Alles auf das Rascheste zu erblicken, auf das Zarteste zu vernehmen, am entschlossensten zu ergreifen — Kraft haben und Geschmack haben, Hygiene und Bildung, das sind heute die großen Mächte der Nationen, die das Schicksal der Staaten bestimmen: denn ihre Schlachten werden heute nicht mehr mit Pulver und

Blei, sondern durch ihre Waren entschieden. Die Ware, die eine Nation leistet, ist der höchste Ausdruck ihrer Sicherheit, ihres Ruhmes, ihrer ganzen Existenz. Eine von geringerem Geschmacke, mit ungebildeten Augen und rohen Händen ist wie eine schlecht bewaffnete Nation, die mit den feinsten Blicken und den sichersten Griffen wird alle anderen bezwingen. Eine Regierung, die den Geschmack des Volkes nicht bildet, macht dieses unfähig zu bestehen. Das wird hoffentlich in fünfzig Jahren so selbstverständlich geworden sein, dass es Niemand wird glauben wollen, es hätte je Regierungen gegeben, die die politische Bedeutung und Kraft des Geschmackes nicht kannten, sondern ihn wie ein privates Vergnügen behandelten.

Ist das einmal klar und gewiss, so wird fortan die Erziehung des Geschmackes zur ersten Frage des Staates und nun nimmt Alles, was die Kunst betrifft, ein neues Ansehen an. Man gibt ja überall zu, dass es eine Pflicht des Staates ist, „für die Kunst und für die Künstler etwas zu thun". Warum, weiß eigentlich Niemand, sondern Einer sagt es nur dem Anderen nach. Wie, weiß eigentlich auch Niemand, sondern man glaubt, es genüge, in Museen Dinge aufzustellen, die immer für schön bekannt gewesen sind, und von Zeit zu Zeit Maler, die Protection haben, nach Italien zu schicken. Wozu, weiß wieder Niemand; kein Ziel, das erreicht, kein Zweck, der erfüllt werden soll, ist abzusehen, man gibt nur einem alten Vorurtheile nach, das nun einmal da ist und das man sich, da man es nicht widerlegen kann, lieber zu befriedigen entschließt. Durch jene Forderung des Geschmackes als einer nationalen Macht kommt in dieses thörichte und vage Treiben erst Sinn und Ordnung und

Folge. Nun fügt sich die Kunst erst ins Ganze des öffentlichen Lebens an ihrer Stelle ein. Nun wissen wir erst, was wir von den Künstlern wollen: sie sollen in ihren Werken die Modelle der Schönheit aufstellen, nach der die ganze Nation trachte, in der sie sich bilde. Das wird also die erste Sorge sein: dass solche Modelle da sind, dass Künstler da sind. Diese nimmt Lichtwark sehr leicht, weil es sein fester Glaube ist, den er immer wieder ausspricht, dass „es an Talenten keiner Generation fehlt".*) „Talent ist immer da," liebt er bei jeder Gelegenheit zu wiederholen, „Talente gibt es immer, ihre Entwickelung aber hängt ab von der Umgebung, in der sie schaffen." Hier ist es nun, wo seine enorme Thätigkeit einsetzt: einmal die Künstler zu bewahren, dass sie durch falsche Muster verbildet und von sich selbst abgezogen werden, sodann aber die Nation ihrer Künstler würdig zu machen, so dass diese nicht mehr im Leeren hängen, sondern von ihnen zum Volke, wieder vom Volke zu ihnen zurück aus Wirkungen und Gegenwirkungen ein lebendiger Austausch entstehe, eben der einer Zeit gemäße Geschmack, der aus den höchsten Gedanken der Weisen, aus den feinsten Absichten der Thätigen, aus den tiefsten Bedürfnissen der Bürger die Summe für das Dasein des ganzen Volkes zieht. Jenes zu erreichen, ist er nun in Warnungen vor der „zeitlosen Kunst", in Ermahnungen zur Pflege der „localen Tradition" unermüdlich und fürchtet sich dabei gar nicht, das Locale gelegentlich zu überschätzen, „das ist weniger

*) Es ist merkwürdig, dass es im siebenten Buch von „Dichtung und Wahrheit" mit genau derselben Wendung heißt: „Betrachtet man genau, was der deutschen Poesie fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationeller, an Talenten war niemals Mangel."

gefährlich als die bisherige Nichtachtung". Zu lange sind wir ja „unter dem Banne fremder Kunst gestanden" und dadurch ist es fast ein ganzes Jahrhundert hindurch geschehen, dass „die meisten der zahllosen Begabungen, die uns zutheil geworden waren, von ihrem Selbst abgelenkt oder in ihrer Entwickelung geknickt worden sind . . . In Deutschland ist ja das Antlitz der künstlerischen Bildung immer noch nach Athen und Rom oder nach London und Paris gerichtet. Dort sind wir zu Hause, dort wissen wir genau Bescheid, dort holen wir uns die Maße, mit denen wir das Unsere missmessen, und die Meinungen, aus denen wir das Unsere missverstehen". Es ist Zeit geworden, endlich unsere Künstler anzuhalten, dass sie sich „auf sich selbst stellen" und, was sie etwa brauchen, aus unserer eigenen Vergangenheit holen, statt fremden Vorbildern abzusehen — „alle Nachahmung produciert doch nur Todtgeborenes!" Aber noch wichtiger als die Sorge für den Künstler ist ihm noch immer die Erziehung des Laien, „die Pflege der Fähigkeit und der Gesinnung, die die gegenwärtige und die kommende Kunst tragen sollen". „Wie wenige unserer sogenannten Gebildeten — eine Classe, die man sich gewöhnen sollte, Unterrichtete zu nennen — haben nur eine Ahnung, dass sie eine ganz geringe Anzahl von Farben und Tönen nur eben wahrnehmen, dass das Allermeiste von dem, was die Natur und Kunst an Farbe enthalten, ihnen ein Buch mit sieben Siegeln bleibt, und dass sie die Qualität überhaupt nicht zu erkennen vermögen!" Wie selten hat das Publikum einen Begriff davon, „dass es in künstlerischen Dingen mitzuarbeiten, in gewissem Sinne mitzuschaffen hat, wenn eine wirkliche nationale Kunst zur Entfaltung kommen soll!" Dahin will er wirken, deshalb wenden sich seine

Aufsätze und Reden meistens „nicht an den Fachmann, sondern an den Laien. Ihr Zweck ist nicht Belehrung, sondern Anregung. Sie gehen deshalb nicht vom Allgemeinen und Fernen, sondern vom Naheliegenden und Localen aus; sie streben keine systematische Abrundung und Vollständigkeit an, sie versuchen vielmehr auf einige Hauptpunkte hinzuweisen, an denen die eigene Arbeit beginnen kann". Nur so allein nämlich, dadurch dass wir den Laien anleiten, die eigene Arbeit zu beginnen, können wir, meint er, „der kommenden Generation eine künstlerische Bildung geben, die praktisch wirksam wird".

Ich denke, es ist kein Zufall, dass solche zum Publikum gewendete Bemühungen zuerst in Hamburg aufgekommen sind. Man erinnere sich nur ein wenig. Als in Hamburg Lessing daran gieng, ein deutsches Theater zu schaffen, und der klügere Schröder nachher seine Tendenzen behutsamer aufnahm, ist es diesen Männern sehr bald klar geworden, dass dazu die höchste Ausbildung der Schauspieler nicht genügte, dass im Theater auch das Publikum mitspielt und dass es darum unerlässlich war, auch dieses auszubilden. Dazu begründete Schröder jene „Gesellschaft der Theaterfreunde", einen Club von Gelehrten, Ärzten und Kaufleuten, dem er zuerst Shakespeare in der Wieland'schen Übersetzung, Sophokles in der Steinbrüchel'schen vorlas, ausdeutete und erklärte, um von hier aus die Kunde von den Aufgaben, die er sich stellte, und einen freieren Begriff der Schaubühne ins Publikum gelangen zu lassen. Für die bildende Kunst ist Ähnliches zuerst durch die „Weimar'schen Kunstfreunde" versucht worden, jene Verbindung Goethes mit Meyer, F. A. Wolf und Wilhelm von Humboldt, die sich, manchmal freilich auf eine recht curiose Weise, bestrebte, „aus Liebhabern

Kenner zu machen". Damals wurde eben, so in Hamburg als in Weimar, zum ersten Male im Großen eine deutsche Cultur zu erwerben getrachtet, und sogleich musste man bemerken, dass die Kunst eine Sprache ist, die erlernt sein will, nicht nur vom Künstler, der sich in ihr aussprechen soll, sondern auch vom Laien, der sie verstehen will, und dass es ein unerträglicher Zustand ist, wenn Jener ineinemfort schreien muss, ohne doch von Diesem gehört, sondern höchstens nur aus Zeichen und Geberden halb errathen zu werden. Aber da tritt die Frage nach der besten Methode auf, den Laien die Sprache des Künstlers zu lehren. Wie soll das geschehen? Nun, wie geschieht es denn, dass man überhaupt eine Sprache erlernt? Durch bloßes Anhören niemals, auch aus der Grammatik kaum, sondern am besten, wenn man sie nur resolut gleich zu sprechen versucht. Ebenso die der Kunst: theoretisch niemals, sondern nur durch Ausüben. Mit dem bloßen Wissen der Forderungen, die man an ein Werk zu stellen, der Fehler, die man an ihm zu vermeiden habe, ist nichts gethan, wenn es nicht zum eigenen Können wird. Nur aus unserem Thun können wir die Maße für das Fremde nehmen, im Sittlichen wie in der Kunst. Nur der wird einem Künstler nachfühlen, nur der sich in ein Kunststück einfühlen können (und solches Nach- und Einfühlen macht doch allein alles Genießen, alles wahrhafte Erleben der Kunst aus), der selbst einmal Eigenes auf seine Weise darzustellen, auszudrücken versucht und selbst die Entfernung der Absicht vom Gelingen an sich erfahren hat, also sagen wir endlich das verpönte Wort: der Dilettant. Dieser, oft verleumdet, ist durch Lichtwark wieder zu seinem Rechte gekommen. Um zu wissen, wie schön Jemand Tennis spielt, den

Geist und die Anmuth seiner Bewegungen recht zu verstehen und so für uns selbst einen inneren Vortheil daraus zu ziehen, geht es nicht anders, als dass wir einmal selbst ein Racket ergreifen. Warum findet denn in Wien noch am ehesten der Schauspieler Theilnahme, Verständnis und Urtheil? Weil kaum Einer im Parterre sitzt, der sich nicht einmal als Liebhaber auf einer Bühne bemüht, die Schwierigkeiten selbst berührt und das Metier an sich selber gekostet hat. Und so werden wir ein Publikum der bildenden Kunst erst haben, wenn es Sitte geworden ist, dass Jeder aus eigenen Bemühungen, eigenen Versuchen den Sinn der Linien, die Werte der Farben, ihr Verhältnis, die Bedeutung des Einzelnen, die Macht des Ganzen erfährt. Womit keineswegs gemeint ist, dass nun etwa ein jeder, wie auf dem Clavier in die Musik, auch noch an der Staffelei ins Malen pfuschen soll. Nein, was der Laie braucht, kann er nach seiner Neigung aus einfachsten Thätigkeiten erwerben, sei es, dass er Blumen zu Sträußen winden, sei es, photographieren lernt, oder auch nur einmal ein Zimmer auszuschmücken mit Liebe und Sorge unternimmt. Auch mit diesen Bemühungen kann sich Lichtwark auf Goethe berufen, der, bei aller Einsicht in die Gefahren, die, wenn er nicht „rigoros“ gehütet wird, der Dilettantismus leicht läuft, doch schon seine Bedeutung erkannt und es als das Wesen aller künstlerischen Zeiten begriffen hat, dass „Kunstübungen als ein Haupterfordernis in die Erziehung übergehen“. Als „Nutzen“ des Dilettantismus rechnet Goethe im Allgemeinen: „Er steuert der völligen Roheit. Dilettantismus ist eine nothwendige Folge schon verbreiteter Kunst und kann auch eine Ursache derselben werden. Er kann unter gewissen Umständen das echte Kunsttalent anregen

und entwickeln helfen, das Handwerk zu einer gewissen Kunstähnlichkeit erheben. Macht gesitteter. Regt im Falle der Roheit einen gewissen Kunstsinn an und verbreitet ihn da, wo der Künstler nicht hinkommen würde. Beschäftigt die productive Kraft und cultiviert also etwas Wichtiges am Menschen." Im Einzelnen beim Zeichnen: „Sehen lernen. Die Gesetze kennen lernen, wonach wir sehen. Den Gegenstand in ein Bild verwandeln, das heißt die sichtbare Raumerfüllung, insofern sie gleichgiltig ist. Die Formen erkennen, das heißt die Raumerfüllung, insoferne sie bedeutend ist. Unterscheiden lernen. — Mit dem Totaleindruck (ohne Unterscheidung) fangen Alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das Ästhetische ist. Diese Vortheile hat der Dilettant mit dem Künstler im Gegensatze des bloßen unthätigen Betrachtens gemein." Solcher alter Gedanken neue, der Zeit gemäße Ausführung (als Anleitung zum Sammeln, zum Blumenschmuck, Unterricht in der Betrachtung von Kunstwerken, Förderung der Amateurphotographie, des Liebhaberholzschnittes, des Bucheinbandes) ist das Werk Lichtwarks, durch das er für ganz Deutschland, ja über Deutschland hinaus, das Beispiel künstlerischer Bildung im Großen gegeben hat.

Es ist sehr hübsch, dass wir nun den Mann, dem wir so viel verdanken, den wir so sehr verehren, von Angesicht zu sehen, seine lebendige Stimme zu hören einmal Gelegenheit haben sollen. Und es ist besonders hübsch, dass gerade Herr von Scala uns diese Gelegenheit gibt. Muther hat erst neulich gesagt, dass Herr von Scala ja Manches mit Lichtwark gemein hat. Wir möchten ihm und uns nur wünschen, dass es noch mehr wäre. Besonders

die ruhige, ja oft fast nüchterne Art Lichtwarks, jede Sache aus der Nähe mit dem Verstande zu prüfen, könnte ihm nützen, der allzu gerne Instincten ins Vage nachzugeben scheint. Auch sollte er sich erinnern, was Lichtwark einmal über das Kunstgewerbe geschrieben hat: „Überall, wo die Entwickelung so weit gediehen ist, dass es einen Künstlerstand gibt, wächst die Kunst nicht mehr aus dem Handwerk heraus, sondern wird umgekehrt das Kunstgewerbe von der hohen Kunst geleitet und befruchtet . . . Es wird nun in keiner Stadt mehr möglich sein, das Kunstgewerbe concurrenzfähig zu erhalten, wo eine eigenartige, locale Production der Malerei und Plastik nicht vorhanden ist. Auch in Hamburg wird die Zukunft des Kunstgewerbes davon abhängen, ob wir eine lebenskräftige künstlerische Localschule entwickeln. Dass wir, wie in den siebziger und achtziger Jahren, eine leistungsfähige kunstgewerbliche Production pflegen können, wenn es bei uns, wie damals, nur einige wenige Landschaftsmaler von Bedeutung gäbe, die auf das Gewerbe keinerlei Einfluss haben, ist in Zukunft ausgeschlossen. Somit ist jetzt ein Zustand eingetreten, wo eine hervorragende und ganz selbständige hamburgische Malerei und Bildhauerkunst die absolut unumgängliche Vorbedingung der gewerblichen Concurrenzfähigkeit bildet. Eine auf der Eigenart unseres Lebens und unserer Landschaft gegründete hamburgische Kunst gehört künftig zur Nothwendigkeit . . . In England haben die Museen, die Schulen, die Fabrikanten und die Architekten einem Ziele zugestrebt, unterstützt von einer reichen cultivierten Gesellschaftsschicht, die ihre praktischen Bedürfnisse geltend machte und sich keine unbequeme Decoration aufdrängen ließ. Aber das Alles hätte nichts genützt,

wenn nicht die mächtige Bewegung in der Malerei, und seit zehn Jahren in der Sculptur die große Quelle künstlerischer Kraft gewährt hätte. Das gibt der englischen Industrie die siegende Lebensfülle, dass die Motoren des Kleinbetriebes angeschlossen sind an die großen nationalen Kraftquellen künstlerischer Energie, die in den malerischen Begabungen ersten Ranges strömen." Setzt man in diesen Sätzen Wien für Hamburg ein, so hat man das Programm, das wir für das Österreichische Museum immer gefordert haben und zu fordern niemals ablassen werden: nämlich, dass es seine Zukunft im Anschluss an die „eigenartige locale Production" unserer Malerei und Plastik, an die „Kraftquellen künstlerischer Energie" zu suchen hat, die „in unseren malerischen Begabungen strömen".

VIER INTERIEURS.

I.

1814, bei einer Wiener Familie.

Ein weites Zimmer, fast ein Saal, in heiterem, silbern flimmerndem und schimmerndem Grau. Die Wände mit hellgrauer Seide bespannt; die Flügelthüren weiß mit leichtem Gold an den Eckleisten; das Holz der Fenster weiß. An der einen Wand in einer Nische der schlanke Ofen, durch zwei gekreuzte Fackeln verziert, darauf eine große Urne. Gegenüber in der Nische der anderen Wand ein Schrein mit Porzellan und Glas; darauf, unter einem Sturz, eine Stehuhr aus Alabaster; das Gehäuse bildet einen Tisch, an dem auf einem Sesselchen, sinnend und schreibend, lieblich vorgebeugt, eine Muse sitzt. Und Miniaturen von Fuger und Daffinger. Der Schrein, die Tische und die Sessel in glänzendem Mahagoni. Die Sessel mit angenehmen, leicht gebogenen Lehnen; zwischen den ganz spitzen Beinen mit zierlichen Falten behängt. Man sitzt abends um den großen Tisch, die Buben lesen, der ältere, der schon in der letzten Humanitätsclasse, in der „Poesie“ ist, hat der Plutarch, der kleine die Legenden des Pater Kochem vor sich, die Mama bessert Wäsche aus, das Mädchen lehnt sich ein wenig zurück und hört dem Vater zu, der, bald am Ofen stehend, bald langsam

durch das Zimmer schreitend, bald aus seinem Glase Bier trinkend, erzählt. Er mag schon gegen die Fünfzig sein; die dünnen Haare von hinten nach vorne gekämmt, das ernste Gesicht glatt rasiert, bis auf einen schmalen Streifen vom Ohre zur Wange, hohe, weiße Halsbinde, lange steife Redingote mit breitem umgelegten Kragen und eine sehr enge, pralle Hose. Der ältere Bub sitzt im gelben Rock mit dunklem Kragen da; der kleine, dem die Haare, in der Mitte gescheitelt, in langen Locken auf die Schultern fallen, in einer kurzen Blouse mit bloßem Halse. Das Mädchen hat das weiße Gewand lose am Busen gegürtet, die wirren blonden Locken hält ein breites lila Band, ein lila Tuch nimmt sie um die Schultern und zupft an seinen Fransen.

Und der Vater, bald am Ofen stehend, bald langsam durch das Zimmer schreitend, erzählt. Jetzt lebt man ja wie im Märchen, Abenteuer sind gewöhnlich worden. Auf dem Graben, auf der Bastei, welch ein Gedränge von Königen und Helden! „Hier ist jeder Mensch ein Roman", hat der alte Fürst de Ligne neulich gesagt, und Einer eifert mit dem Anderen, der interessanteste zu sein.

Den Buben glühen die Wangen, wie der Vater erzählt. Was sind da alle Bücher? Da draußen ist das Leben, so groß, so bunt, so wunderbar, wie es noch kein Buch gewesen. Da draußen gehen Jünglinge herum, vor zehn Jahren noch arme Cadetten, und heute, kaum Dreißig alt, sind sie Generale und morgen werden sie Marschälle sein und vielleicht, wenn es die Laune einer Frau, wenn es die List eines Diplomaten will, vielleicht Fürsten. Da draußen geht das Glück spazieren, und wer ihm gefällt, darf mit. Da draußen sind alle Wunder. Welch ein Leben, welche Zeit! Alles ist dem Tapferen erlaubt, dem Starken

gehört die Welt. Die Erde wird vertheilt, greif nur zu und nimm Dir Dein Stück!

Und den Buben glühen die Wangen, der Vater erzählt. Er hat heute den stillen Prinzen Beauharnais begegnet und da muss er denken, wie es noch vor ein paar Jahren war. Damals hat er den Großen, den man jetzt nicht mehr nennt, oft in Schönbrunn gesehen, wenn er in seiner Art über die große Treppe mehr sprang als schritt, von den bayerischen und württembergischen Prinzen gefolgt, aber dann plötzlich mit einem Rucke hielt und nun, die Hände auf dem Rücken, mit wilden Blicken auf die Haufen sah, die unten marschierten. Und nun ist er gefangen und wird auf der Insel bewacht und man richtet jetzt ohne ihn eine neue Welt ein!

Die Mama hat es nicht gern, wenn der Vater so erzählt, es regt die Buben zu sehr auf. Sie hört dann, wie sie sich in bösen Träumen wälzen, und manchmal schreit der Kleine dann auf und schlägt herum. „Ihr seht's ja," sagt sie, auf die Nadel gebückt, „was es für ein Ende nimmt! Was hat er denn jetzt von dem Ruhm und von der Macht? Gar so hoch streben ist gefährlich, da rennt der Mensch und rennt und rennt und sieht nichts mehr und hört nichts mehr und muss verderben. Wer gescheit ist, bleibt zu Hause, thut seine Pflicht und ist glücklich."

Der Vater lächelt leise. „No, no," sagt er dann, „das kannst Du nicht so sagen. Jetzt fängt eine neue Zeit an, die Völker sind mündig geworden, nun soll Jeder das Recht haben, nach seiner Kraft im Ganzen mitzuthun. Da mag's schon auch den Buben gebüren, dass sie hinausschauen und etwas wagen. Es ist jetzt eine Zeit für Helden!"

„Aber,“ sagt die Mama, „nicht für uns. In unserer Familie hat's nie Helden gegeben; das wär' ganz etwas Neues. Uns kommt's zu, brave Leute zu sein.“ Und indem sie mit der Hand leicht die langen Locken des Kleinen berührt: „Denk' nicht an solche Sachen! Wenn's D' brav bist, geh'n wir nächstens zum Staberl; das ist gescheiter! Da siehst D' auch einen Krieg, aber der Staberl spannt das Paraplule auf, und da geschieht ihm nichts. Magst D'?“

Die Buben schweigen, der Vater steht am Ofen und sagt nichts mehr, die Mutter bückt sich wieder auf die Nadel. Das Mädchen ist an das Spinett getreten, das lila Tuch fällt ihr herab, und indem sie leise ein paar Accorde greift, fängt sie mit ihrer kleinen Stimme an und singt: Partant pour la Syrie, das Lied von der Königin Hortense. Ganz still ist es sonst im Zimmer geworden, nur die kleinen Töne fliegen auf:

Amour à la plus belle
Honneur au plus vaillant.

Da trappelt's und fackelt's auf der Gasse jäh, Pferde stampfen, Lichter flammen: die Könige kommen von der Pirutschade. Die Damen tief vermummt, nur ein rascher, rother Schein, jetzt saust's und blitzt's vorbei und ist schon verrauscht, verloschen. Noch hallt's in der Ferne, gleich wird's wieder still. Und wieder ist es draußen schwarz geworden und wieder regt sich nichts, und nur die kleinen Klänge gleiten durch das stille Gemach:

Amour à la plus belle
Honneur au plus vaillant.

II.

Dreißig Jahre später.

Ein enges Zimmer. Die Decke weiß, die Wände gelb getüncht. Die Fenster niedrig, mit gestreiften Leinwandvorhängen; daran auf einem Brett ein paar Blumentöpfe. An der Thüre ein gestickter Klingelzug mit schwerem Messinggriff. Kein Schmuck als ein paar Stahlstiche und ein paar Schattenrisse in Glas und Rahmen. Ein breiter, flacher Kasten aus Eichen mit einer Glasthüre, Bücher enthaltend, die aber ein vorgezogenes grünes Tuch bedeckt. Auf dem Kasten ein ausgestopfter Vogel. Neben dem gelben Ofen eine tiefbraune, geschnitzte Truhe. Schräg zum Fenster hin der große Tisch, ein schweres, gelb gestrichenes Gerüst mit vielen Laden, die an kleinen Knöpfen herauszuziehen sind, mit einer Stellage für Acten und Bücher, mit allerhand geheimen Fächern. Davor ein alter Lehnstuhl. In der Ecke ein großgeblumtes Canapée, davor ein Tisch mit einer großgeblumten Decke, zwei Sessel mit schwarzem Tuch überzogen. Jedes Stück des Hausrathes ist anders, Braunes und Gelbes, Geschnitztes und Glattes durcheinander. Auf dem Boden liegt ein ausgebleichter, abgeschossener Teppich.

Vor dem großen Tische sitzt ein alter Herr und schreibt. Er ist vielleicht erst fünfzig Jahre, aber muss schon mit vierzig alt gewesen sein. Er hält sich steif und schreibt. Das ausrasierte Kinn ist hinter die schwarze Seidencravatte versunken; die scharfen Ränder der Vatermörder kratzen den kurzen Backenbart. Er runzelt die Stirne, um die verkniffenen Lippen zuckt es bös', und mitten im Schreiben lacht er auf einmal auf, hämisch, kurz, schadenfroh, erschrickt aber sogleich und sieht sich

um, ob es Jemand gehört haben kann, und ist immer gefasst, wenn Jemand kommt, gleich das Buch in die Lade zu schieben. Er lauscht, es bleibt still, er neigt sich wieder vor, sinkt noch tiefer in die schwarze Cravatte ein und schreibt. Das ist seine Rache. Den ganzen Tag muss er schweigen und gehorchen, aber abends sitzt er daheim und schreibt in sein Buch, was er denkt, wie das Leben ist und wie schlecht regiert wird. Er hat nie ein Wort gesagt, nichts verlangt, nie geklagt, er ist immer stumm und ergeben gewesen, er hat nicht gespottet und nicht gemurrt, aber abends schreibt er Alles in sein Buch ein und nach seinem Tode wird man es lesen. Man wird lesen, was er gelitten hat, man wird lesen, wie er die verachtet hat, vor denen er sich ducken muss, seinen Zorn, und seinen Hass, und seinen Hohn, und seine Verwünschungen, und seine Schmähungen und Alles, Alles wird man lesen. Darum schreibt er es auf; das soll seine Rache sein, weil er ja nichts sagen darf. Er hat ja Niemanden, dem er sagen könnte, was ihn betrübt oder erfreut, denn er traut Niemandem. Nein, man kann jetzt Niemandem trauen. Der Sohn hat vor dem Vater Furcht, der Diener gibt den Herrn an, Verrath schleicht herum. Nein, er wird kein Narr sein! Er sagt kein Wort, er duckt sich und gehorcht, aber abends schreibt er auf, was er gesehen und gehört hat, und allen bösen Klatsch und jede Verleumdung und jede Bosheit, und freut sich, was da schon alles Hässliches und Hämisches geschrieben steht; und dann schiebt er das Buch tief in die geheime Lade hinein und macht zu und sperrt ab, und wenn er jetzt aufsteht, ist sein starres Gesicht mit den unbeweglichen Falten wieder ganz hart geworden und Niemand ahnt etwas von ihm,

Niemand weiß von ihm, seine Frau nicht und sein Kind nicht. Er weiß ja auch von ihnen nichts, nichts von ihrer Lust, nichts von ihrem Leide; jedes macht Alles für sich allein ab. Es ist die Zeit des großen Misstrauens und des tiefen Schweigens. Ein Mensch lebt fremd an dem anderen vorbei, kennt ihn nicht, fürchtet ihn nur, und keiner traut sich zu sagen, wie ihm ist, und es ist etwas Drohendes in der Luft um diese schweigsamen, sehr höflichen und sehr accuraten Menschen.

Im anderen Zimmer aber sitzt sein armes Kind, schmal und ängstlich, in dem aufgebauschten Kleid mit der langen Schnebbentaille noch kümmerlicher anzusehen, die Haare à la chinoise glatt zurückgestrichen, nur je einen Schnörkel an die Schläfen geklebt, und sehnt sich so und sehnt sich. Sie hat die Zither vor sich und spielt: „Es ist bestimmt in Gottes Rath!“ Das hat sie so gern, weil es so traurig ist. Aber neben der Zither liegt auf dem Tischchen ein kleines Buch, in dem sie eben gelesen hat. Darin geht es so still und lieb zu, dass ihr ganz heiß geworden ist. Das wär' es, so leben dürfen! Und sie sehnt sich und sehnt sich. Das Buch heißt „Studien“, von Adalbert Stifter.

III.

Dreißig Jahre später.

Ein hoher Saal, in einem vagen venetianischen Stil. Die vermummten Fenster lassen den Tag nicht herein. Ein Wiederschein von tiefem Roth auf gebräuntem Gelb. Braun die üppig geschnitzten Eichenmöbel, braun das alte Gold der Rahmen an olivengrünen Wänden, braun

die schwere Holzdecke. Eine riesige Fächerpalme, grün patinierte Bronzen, alte Waffen, alte Geigen, alter Schmuck. Roth der Teppich, rothe Stoffe auf dem ungeheuren Divan ausgebreitet, rothe Gehänge an den Fenstern. In einer Vase Feuerlilien, Türkenbund und Tigerlilien. Auf einem maurischen Gestell ein Durcheinander von schwerem Silber, Cigarren, grünen Römern, ungebundenen und abgegriffenen Büchern und Zeitungen, die eine ungeduldige Hand aufgerissen hat. Als Supraport eine nackte Frau auf einem Throne, ein rothes Tuch unter den Füßen, lange welke Blumen in der Hand, von zappelnden Amoretten und Faunen und Nymphen mit Früchten, Fischen, matten Rosen, alten Cassetten umgeben. Alles auf goldenem Grunde. Und rings Copien nach Tizian und Giorgione. In der Ecke unter der „Himmlischen und irdischen Liebe“ ein Harmonium, auf dem ein paar Wiener Witzblätter liegen, mit ihren grellen lasciven Figuren. Und auf allen Dingen, wie eine schwere, durch das Zimmer schwebende Wolke, ein schwüler, anklebender Parfüm.

Eine junge Dame tritt ungeduldig ein. Das Gespräch der Gäste langweilt sie, es summt ihr schon der Kopf von „Emissionen“ und „Prioritäten“. Sie nimmt aus einem venetianischen Glase eine Cigarette, zündet sie an, zieht gierig den Rauch ein, bläst ihn aus, und wie sie so, den Kopf müde zurückbiegend, im Reitkleide aus grünem Sammt dasteht, könnte sie aus einem Bilde von Van Dyck getreten sein. Sie kann nicht reiten, aber sie zieht sich zu Hause gerne als Amazone an. Unter allen diesen satten, tiefen Farben sieht die feine Haut ihres matten Gesichtes noch blässer, fast wächsern aus. Sie ist ungeduldig und müde. Sie stößt die Zeitungen weg und nimmt den neuesten Band von Daniel Spitzer; sie lacht

kurz auf, sie kennt die Leute alle, die da verspottet sind, aber es dauert nicht lange und auch das ist ihr fad. Sie nimmt einen anderen Band, „Laura", eine Novelle in Versen — alle Zeitungen machen ein Geschrei, dass das so lüstern sein soll; aber es ist ihr auch bald fad.

Nun kommt auch ihr Mann mit den Gästen. Ihr Mann, mit der starken Nase, dem sinnlichen und gewaltsamen Mund und dem langen schwarzen Bart, sieht wie ein Nobile aus; sie reden von den Coursen. Ein dicker Herr mit einer großen Cigarre setzt sich an das Harmonium, präludiert wie in der Kirche und dann spielt er den „Prinzen von Arcadien" aus dem „Orpheus" auf; die vollen Töne des langsamen Instruments ächzen, wie beleidigt. Ein Anderer hat sich zur Dame auf den Divan gesetzt und erzählt ihr das letzte Stück von Eduard Mautner, in dem die junge Wolter so gut ist; auf dem tiefrothen Stoffe macht seine taubengraue Hose einen merkwürdigen Fleck.

Die alte Tante ist auch da. Sie bewundert die berühmte Einrichtung sehr, aber es wäre ihr nicht gemüthlich, weil man da nie sehen kann, ob ordentlich abgestaubt worden ist. Es kommt ihr auch eigen vor, was die Herren jetzt Alles sagen dürfen; über Alles wird gelacht und man schämt sich nie. Sie versteht halt die neue Zeit nicht mehr.

Es ist sehr schwül geworden, der Hausherr macht einen Moment das Fenster auf. Draußen spielt ein Werkel einen Walzer aus dem „Indigo". Die Tante horcht auf, ganz verklärt. Die Anderen sehen es und lachen sie aus. Sie wird ganz roth und entschuldigt sich: „Das versteh' ich halt wenigstens; da weiß man wenigstens, dass man doch noch in Wien ist."

IV.

Fünfundzwanzig Jahre später.

Die Großmama ist da! Da haben die Kinder eine Freude, sie wird gleich in ihr Zimmer geschleppt, da wird sie schauen! Die Großmama hat das Kinderzimmer noch gar nicht gesehen, es ist gerade erst fertig geworden, der Papa hat heuer Alles neu einrichten lassen. Und die Großmama schaut! Die Kinder sind ganz stolz. Weil es aber auch wirklich zu schön ist! So hell und blank, dass es spiegelt und glänzt; man könnte rein springen und tanzen vor Vergnügen! Die Tischerln und die Sesserln nnd die Kasterln, Alles aus pitch pine, amerikanischer Kiefer, aber die Hauptsache ist der große Apfelbaum um das Fenster, der ist doch so, dass man in die dicken rothen Äpfel wirklich gleich hineinbeißen möcht'! Und dann an der ganzen Wand, da sind die schönsten Sachen hingemalt: Wie der Hirt die Schafe treibt, nnd Mädchen, die Schmetterlinge jagen, und eine große Windmühle, die ist gar komisch, da stellt sich der kleine Bub immer hin und blast, weil sie sich gewiss einmal bewegen wird, bis er nnr größer ist nnd stärker blasen kann. Da schant die Großmama! Und durch die kleine Thür kann sie in das Badezimmer sehen, das ist ganz weiß und überall sind weiße Seerosen, auf dem Boden und an den Kasten und an den Wänden. Wie das schimmert, wie das strahlt! Und nun bringt der Bub sein Bilderbuch her; früher hat er gar nicht französisch lernen wollen, aber jetzt schon, weil da in dem Buch die Leute gar so spassig ausschauen; es ist der Lafontaine, von Boutet de Mouvel illustriert. Und wie er es der Großmama zeigt und wie da die Kinder vor ihr

stehen, das ältere Mädchen in einem weißen, leicht fließenden Kleid, der Bub in einer Blouse mit aufgeschlagenem Kragen, der den Hals frei lässt, — da wird ihr seltsam heimlich unter dem großen Apfelbaum am Fenster und leise klingt's ihr im Gemüthe von einer dünnen Arie aus der Ferne herauf:

„Amour à la plus belle
Honneur au plus vaillant.“

ANTWORT.

O die Briefe, die man in unserem Geschäfte bekommt: Warnungen, Schmähungen, Huldigungen! Aber man wird gelobt und es freut Einen nicht, man wird beschimpft und es thut Einem nichts. Die Leute sind doch alle zu weit weg von dem, was man selber will und muss. Selten ist es, dass man zu danken oder sich zu vertheidigen oder beides, dass man zu antworten hat. In diesem guten Falle bin ich heute. Eine Zuschrift erlaubt mir, mich doch einmal auszusprechen über mich selbst.

Es ist mir geschrieben worden: „Manchmal kommt mir vor, Sie vergeuden das Bessere für das Schlechtere; manchmal, Sie rühren soviel Sachen an, dass Sie sich zum Schluss selbst nicht auskennen und wieder unwahr und ungerecht werden müssen, um nur nicht den Kopf zu verlieren. Vielleicht muss immer Einer, der produciert und folglich im Grund nur auf eine langsame pflanzenähnliche widerspruchslose Entwickelung, nämlich seine eigene, zu achten hat, immer ungeduldig werden, wenn er einem Anderen zuschaut, der mit vielen fremden Entwickelungen jongliert, wie Sie einer sind. Es ärgert mich das ganze Jahr über ein bissl, dass Sie so gern und oft

über den Tendenzen das Resultat vergessen. Sie protegieren fortwährend Tendenzen: es kommt aber doch auf die Einzelnen an. Freilich aber wieder nicht so, dass die Individualität eine Entschuldigung für alle schlechten Resultate sein sollte (denn das ist Ihr zweites Steckenpferd), sondern auf das, was der Einzelne ist und hervorbringt, oder auf productive Individualität kommt es an, nicht auf Möglichkeiten, die zu nichts führen, und nicht auf isolierte Tendenzen, hinter denen kein Wesen steckt. Sie werden lachen, denn Sie wissen das so gut wie ich. Aber was Sie aufschreiben, ist fast immer Gewicht in die entgegengesetzte Wagschale."

Darauf habe ich zu antworten:

Wir haben beide recht, mein liebes Kind. Sie haben recht, weil Sie ein Jüngling sind, und ich habe recht, denn ich bin ein Mann geworden. Das ist unsere ganze Differenz. Sie wähnen jetzt noch, allein auf der Welt zu sein, nur um Ihretwillen, und wollen für sich selbst leben, nur um Ihres Lebens willen, nur zur Darstellung Ihres Wesens, diese muss Ihnen ja das Theuerste sein. Aber der Mann hat gehorchen gelernt; er entsagt sich, er weiß, dass er nicht allein ist; er hat eine andere Leidenschaft: er will helfen, will wirken. Er fühlt, dass die Welt nicht da ist, um sein Mittel zu sein, sondern er für sie, um ihr Diener zu werden. Jetzt lachen Sie freilich noch, das zu hören, aber warten Sie nur, wie Sie es lernen werden: denn das Leben gibt nicht nach. Dann werden Sie, gern oder gewaltsam, dort ankommen, wo ich seit fünf Jahren bin: einzusehen, dass wir nichts sind, wissentlich oder nicht, als Gehilfen an den Werken des Schicksals, arme Agenten seiner ewigen Macht. Damals habe ich angefangen, von mir ab auf die

Menschen hin zu sehen, um mein Vaterland zu fragen und die Stimme unserer Noth zu hören, die ruft, wohin wir sollen. Wer bin ich, was kann ich, wo darf ich nützen? Dies zu finden macht das ganze Leben des Menschen aus: wohin er gehört, wie er wirken kann und was seine Rolle ist. Die sich wehren und widersetzen wollen, weil ihnen das Eigene wichtiger ist als das Ganze, sind die Tragischen, sie müssen gebrochen werden. Wer aber seine Kraft gemessen hat und erkennt, wohin er mit ihr treten soll, ist gefeit, es kann ihm nichts mehr geschehen: weil er nothwendig geworden ist. Nothwendig werden, seinen Platz finden, seine Rolle wissen, dies ist Alles.

Aber wo ist unser Platz in Österreich? Was ist unsere Rolle? Welches Werk sollen wir schaffen helfen? Das kann Jeder nur aus sich erfahren. Es ist nicht für den Verstand zu beweisen, sein Gefühl muss es ihm sagen. Sehe Jeder nur mit Ernst und Treue unser Vaterland an und höre sich! Ist es wahr, dass wir am Ende sind und uns nichts mehr vergönnt werden kann, als die Schönheit von Sterbenden zu haben? Ja, das glauben Viele, und die müssen sich abwenden von den Thätigen; lassen wir sie noch einmal herübergrüßen und mit einer edlen Geste zum Tode gehen! Aber ich glaube das nicht. Ich will nicht. Ich glaube, dass wir leben werden. Ich glaube, dass wir an einem Anfang sind. Ich glaube, dass wir ein neues Österreich bereiten sollen. Schon fühle ich es in unseren Menschen wie an Bäumen im Frühling sich regen, ich höre eine ungeheure Sehnsucht pochen, Männer sehe ich vor mir, bereit, Alles dafür zu wagen, und gewiss, dass es nicht umsonst sein wird. Ich bin gewiss, dass wir berufen sind, unserem alten Volkswesen eine

neue Form zu geben: unsere österreichische Cultur zu schaffen. Das müssen Sie mir gelten lassen, sonst leugnen Sie mir mein Leben ab.

Eine österreichische Cultur! Damit ist mein ganzes Thun bestimmt. Sie ist mein Gesetz. Von ihr leite ich Alles ab. Nun werden Sie gleich einsehen, warum ich „fortwährend Tendenzen protegiere“, warum ich manchmal „schlechte Resultate“ mit ihrer „Individualität“ zu „entschuldigen“ bereit bin und warum ich manches Werk hinnehmen muss, von dem ich schon auch weiß, dass es anders sein könnte und besser sein sollte.

Mein Gesetz ist, dass Jeder von uns helfen soll, unsere österreichische Cultur bereiten. Ziehen Sie seine Folgen! Das Erste ist, dass wir, wie mit einer Mauer, die abhalten müssen, welche uns, durch Zweifel oder Furcht, an unserer Arbeit irre machen können; ich hasse die „gescheiten Leute“, die verneinen. Wer nicht an unser Werk, nicht an unser Leben glaubt, darf nicht in unsere Nähe gelassen werden. Ich wehre ab, was mir unösterreichisch scheint oder keine Kraft und keinen Muth zum Leben hat. Das Zweite ist: unsere Arbeiter bei Lust und Laune zu erhalten. Ich rufe ihnen zu, ich singe ihnen vor. Das sind die „Tendenzen“, die ich „protegiere“! Sie dürfen nicht müde werden, dazu muss ich meine Militärmusik machen. Das Dritte ist: vor Allem muss einmal die Arbeit gethan, das Werk gebaut, die Functionen einer neuen Cultur müssen eingeübt werden, um des Thuns, um des Bauens, um des Übens willen, damit nur überhaupt doch endlich einmal gethan, gebaut, geübt wird, so gut oder so schlecht es eben geht. Das „Alles oder Nichts“ des Ibsen ist falsch für uns; für uns ist das Schlechte immer noch besser

als nichts; schaffen, irgend etwas schaffen, das Geringste schaffen, müssen wir erst wieder lernen. Wir sind arme Leute, wir haben nicht viele Kräfte, wir dürfen nicht wählerisch sein; vor Allem muss einmal begonnen werden, da muss uns Jeder recht sein. Wenn mir Einer einen Sessel bringt, einen naiv wienerischen Sessel, den er gemacht hat, wie gut man es bei uns halt kann, aber dabei treuherzig unseren österreichischen Geschmack ausdrückend, so weiß ich auch, dass es englische Sessel gibt, die schöner sind, aber dieser Wiener ist mir lieber: denn zuerst muss einmal bei uns wieder geschaffen werden, meinetwegen sogar schlecht, nur so können wir lernen, es später besser zu machen. Lassen Sie es mich in meinem alten Bilde vom Theater sagen: Unser Stück einer neuen österreichischen Cultur muss vor Allem einmal aufgeführt werden, da theilt man die Rollen an die Nächsten aus, später wird es schon auch noch gut gespielt werden, hoffentlich.

Später, wenn unser Stück nur erst einmal geht und Sie selber mit dabei sein werden, dann werden Sie über Manches anders denken und auch, lieber Freund, gerechter über mich, den armen Inspicienten, der seine Plage mit den ersten Proben gehabt hat.

INHALT.

(Die Aufsätze sind theils in der Wiener Wochenschrift „Die Zeit“ und im „Ver Sacrum“, theils im „Neuen Wiener Tagblatt“ und in der „Österreichischen Volkszeitung“ erschienen.)

REGISTER.

DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG.

S. 77 soll es in der Überschrift statt Rönig „König" heißen.

Druck von Gottlieb Gistel & Comp. in Wien.

Juni 1900 erscheinen:

Raoul Auernheimer:

Rosen, die wir nicht erreichen.

Ein Geschichtenband.

Mit Umschlagbild von Klitsch.

C. Karlweis:

Das grobe Hemd.

Volksstück.

(Langjähriges Repertoirestück des Deutschen Volkstheaters in Wien und vieler anderer Bühnen.)